ARTA 77

ANUL XXIV

NR. 6/1977

ARTA 6/77

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, 70126 București
telefon 13.91.36.

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

ARTA 77

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CÎNTAREA ROMÂNIEI	1	Expoziția Centenarului Independenței	Horia Horșia
OMAGIU	12	Catul Bogdan — Între virtuozitate și poezie	Ioana Vlasiu
BIBLIOTECA DE ARTĂ	17	Wassily Kandinsky Punct-linie-suprafață (fragmente)	Iulian Mereuță Wassily Kandinsky
ANIVERSĂRI UNESCO	21	Rubens și corpul uman	Gheorghe Ghițescu
	24	Sinteze de artă românească comparată	Mihai Drișcu
PROFIL	28	Marianne Simtion Ambrosi	Titus Mocanu
CRONICA	30	Tapiseriile Marianei Macri	Ileana Bratu
ATELIER	32	Șerban Epure. Bela Crișan	
DESIGN	36	Echipament școlar	Const. Marinescu
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	

COPERTA	Întemeierea statelor feudale românești, relief bronz	Silvia Radu

HYMNE À LA ROUMANIE	1	L'exposition du centenaire de l'Indépendance	Horia Horșia
HOMMAGE	12	Catul Bogdan — Virtuosité et poésie	Ioana Vlasiu
BIBLIOTHÈQUE D'ART	17	Wassily Kandinsky Point-Ligne-Surface (extraits)	Iulian Mereuță Wassily Kandinsky
ANNIVERSAIRES UNESCO	21	Rubens et le corps humain	Gheorghe Ghițescu
	24	Synthèses d'art roumain comparé	Mihai Drișcu
PROFIL	28	Marianne Simtion Ambrosi	Titus Mocanu
CHRONIQUE	30	Les tapisseries de Mariana Macri	Ileana Bratu
VISITES D'ATELIERS	32	Șerban Epure. Bela Crișan	
DESIGN	36	Équipement scolaire	Const. Marinescu
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	

COUVERTURE	La fondation des états féodaux roumains, bronze	Silvia Radu

ХВАЛА РУМЫНИИ	1	Выставка посвященная Столетию Независимости	Хория Хоршия
ДАНЬ УВАЖЕНИЯ	12	Катул Богдан — Между виртуозностью и поэзией	Иоана Власиу
БИБЛИОТЕКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КНИГИ	17	Вассилий Кандинский Точка-линия-поверхность (отрывки)	Юльян Мереуцэ В. Кандинский
ПРАЗДНОВАНИЯ ЮНЕСКО	21	Рубенс и человеческое тело	Георге Гицеску
	24	Синтезы румынского сравнительного искусства	Михай Дришку
ПРОФИЛЬ	28	Мариане Симтион Амброси	Титус Мокану
ХРОНИКА	30	Ковры Марианы Марки	Иляна Брату
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА	32	Шербан Епуре. Бэлла Кришан	
ДИЗАЙН	36	Школьное оснащение	Конст. Маринеску
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки	

ОБЛОЖКА	Создание феодальных румынских государств, рельеф, бронза	Сильвия Раду

FOTOGRAFII

Atanase Cartojan, Cornelia Șoancă, Angela Moțica, Ion Vodă, Heinrich Vollrath

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartojan, Dragoș Spiteriu, Radu Braun, Ion Vodă, Heinrich Vollrath

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

CENTENARUL INDEPENDENŢEI

Dimensiunile culturale ale centenarului independenței de stat a României sînt convingător și amplu marcate de mulțimea și diversitatea manifestărilor artistice consacrate evenimentului, una din cele trei mari aniversări ale anului, alături de a răscoalelor țărănești din 1907 și de cea a instaurării republicii. Urmînd unor numeroase expoziții deschise în țară și asociate celorlalte forme de configurare ale creației artistice — premiere teatrale, audiții muzicale, titluri editoriale etc. — cele două expoziții bucureștene de arte plastice (Dalles, mai, Muzeul de artă al Republicii, mai-iunie), fără a « epuiza » raporturile dintre temă și artele figurative, fructifică trei idei principale ale unui mai amplu edificiu cultural: 1. imaginea plastică inspirată de ideea de libertate națională și socială; 2. individualizarea acestei imagini prin referiri la procesul proclamării și cuceririi independenței, în opere contemporane și relativ contemporane evenimentelor; 3. în sfîrșit, reverberația conceptului și evenimentului în actualitatea creației plastice, pe baza acordului dintre creația artiștilor și programul construcției socialiste din care activitatea artistică face parte.

În cazul nostru, profilul expozițional se constituie, deopotrivă, pe baza selecției de artă contemporană de la Dalles, reprezentînd creația recentă a unui program tematic de largă respirație, și a selecției retrospective de la Muzeul de artă al Republicii, întemeiată pe patrimoniul M.A.R.S.R., căreia, mai mult simbolic, prin amabila colaborare a forurilor culturale din U.R.S.S. și din Bulgaria, i se atașează opere străine, pictură rusă și bulgară, inspirate din campania de la 1877 ori reflectînd cu acuitate amintirea evenimentelor.

Urmărind corespondența dintre conceptul de libertate și imaginea plastică, cercetătorului i se deschide o vastă zonă de acțiune. Astfel se explică și se susține asocierea în spațiul de expunere a unor «repere» precum reproducerea fotografică a unei secvențe de luptă de pe *Columna lui Traian*, a cunoscutei ilustrări a bătăliei de la Posada din *Cronica pictată de la Viena*, a unui

CAROL POPP DE SZATHMARY: Defilarea trupelor române în piața Universității, desen

portret votiv de voevod ce-și apără « sărăcia și nevoile și neamul », alături de proiectul lui Paciurea pentru *Monumentul unirii*, de fotografia *Coloanei fără sfîrșit* a lui Brâncuși, de reliefurile *Împărat și proletar* de Ion Jalea, *Tudor Vladimirescu* de Florica Ioan, *Luarea steagului turcesc* de Horia Flămându și Mihai Istudor, alături de tapiseria Theodorei Moisescu Stendl și Ion Stendl, reprezentîndu-l pe voevodul simbol al unității naționale, alături de tabloul lui Mihai Rusu, instituind pictural și reprezentînd, deopotrivă, *Primirea ostașilor români eliberatori*, în pragul unei ere sociale noi. Acest ideal ne este împărtășit nu numai prin comunicarea, cu mijloace specifice artelor figurative, a eroismului, a luptei și a victoriei, ci și consecința firească a acestei victorii reflectată în compoziții picturale de respirația știutelor evocări ale construcției socialiste, sub seninul orizonturilor românești contemporane (Ion Bitzan, Vladimir Șetran, Eugen Popa, de exemplu), orizonturi în cuprinsul cărora se integrează, cu nota stilistică specifică, poezia pămîntului așa cum este exprimată în peisajele lui Viorel Mărginean, Teodor Moraru, Vasile Grigore, Gina Hagiu, Matei Lăzărescu, de exemplu, sau în gravuri de Ileana Micodin, Wanda Mihuleac, George Leolea, Ala Jalea Popa ș.a.

1. ȘTEFAN LUCHIAN: *Ostași atacînd, ulei*; 2. G.D. MIREA: *Dorobanț, desen*; 3. OSCAR OBEDEANU: *Ostaș, ulei*; 4. OSCAR SPÄTHE: *Infanteria, bronz*; 5. NICOLAE GRIGORESCU: *Gornistul, ulei*; 6. V.D. POLENOV: *Brestaveț, localitate în Bulgaria, ulei*; 7. P.O. KOVALEVSKI: *Sediul corpului de armată al XII-lea în Bulgaria, ulei*; 8. V.V. VERESCIAGHIN: *Pichet în Balcani, ulei*; 9. HRISTO HRISTEV: *Mausoleul român de la Grivița, ulei*; 10. GHEORGHI BORISOV: *Mausoleu lîngă Grivița, ulei*

Aceluiași univers i se integrează *Oțelarii* lui Constantin Piliuță, *Reperele industriale* ale lui George Leolea, *Reșița neagră* de Mariana Petrașcu, *Oameni* de Toma Roată, *Marele năvod* de Gheorghe Anghel, *Familia* de Vasile Chinschi ori *La vremea gutuilor* de Nicolae Groza ș.a. Semnele, în ordonarea lor în compoziție, învestesc imaginea cu sensuri noi, multiple, de unde rezultă adesea acea autenticitate pe care o recepționăm în proiecția în mit a unui timp imaginar și a unui spațiu imaginar, arcadic, obținut de Octav Grigorescu în *Poporul în jurul lui Burebista*. Aș asocia mesajul acestui tablou cu momentul de culme al unei drame istorice contemporane (Dan Tărchilă — *Io, Mircea Voevod*), în care eroul principal desemnează *libertatea* drept cea mai veche aspirație a poporului român.

Concordanța dintre idealul de libertate/constantă a istoriei noastre (N. Iorga) și idealul de libertate/temă permanentă a artei noastre atinge, prin complexitate și semnificații, un maximum de intensitate în mișcarea artistică a ultimului pătrar al secolului trecut, în urma proclamării și realizării independenței. În cadrul mai amplu al evoluției societății românești, toate evenimentele istorice ale secolului al XIX-lea, al multor prefaceri rapide în sensul modernizării europene, sînt secondate consecvent de procesele și evenimentele vieții artistice și culturale, fapt care imprimă un profil specific însăși dezvoltării culturii noastre moderne.

Mărturia efortului general și a luptei tuturor românilor pentru libertate ne este dată, în epocă, de grupul de artiști care, invitați pe front de Marele cartier general al armatei (obicei încetățenit în practica secolului trecut), izbutesc să dea faptelor expresia artistică cea mai vibrantă într-o diversitate de genuri, de la notația spontană, integrabilă formelor de reportaj, la gravura, fotografia, ilustrația de presă și pînă la pictura de șevalet ulterior elaborată, cu autoritatea participării nemijlocite la evenimente, opere și lucrări de artă care și-au îndeplinit cu eficiență rostul.

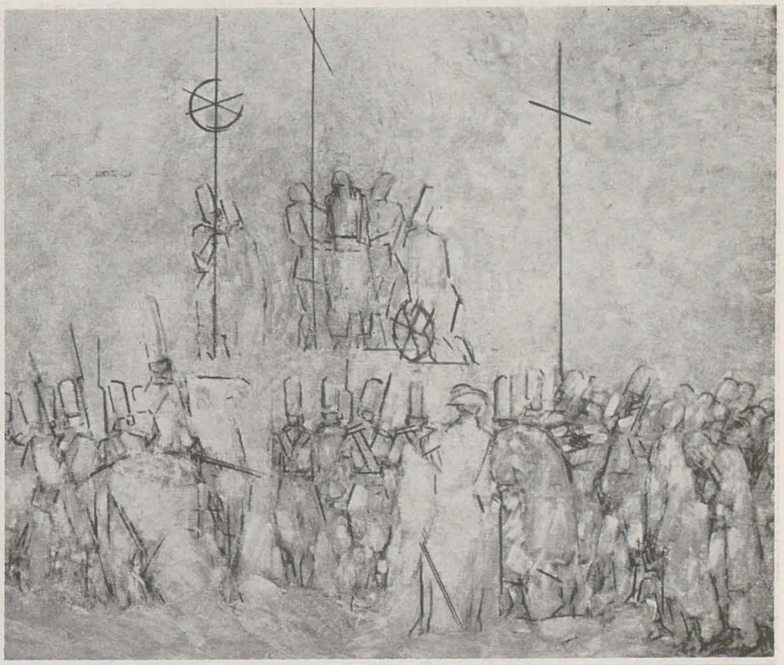
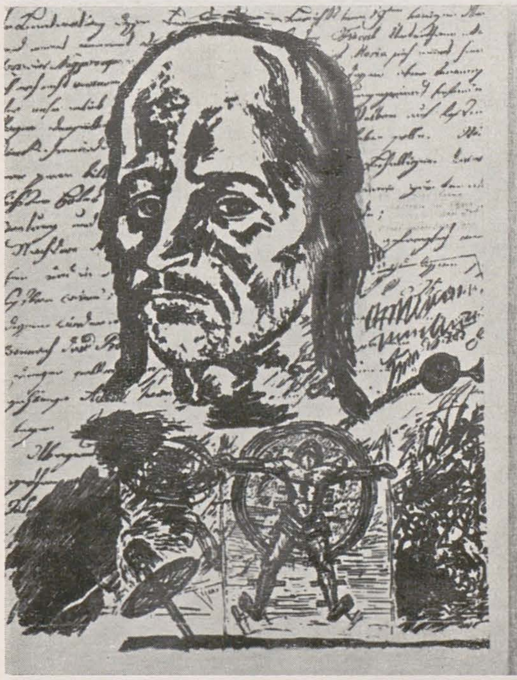
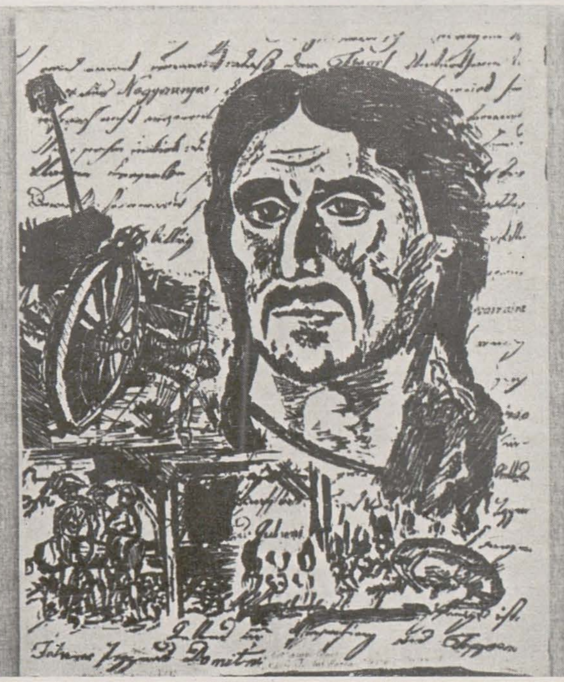
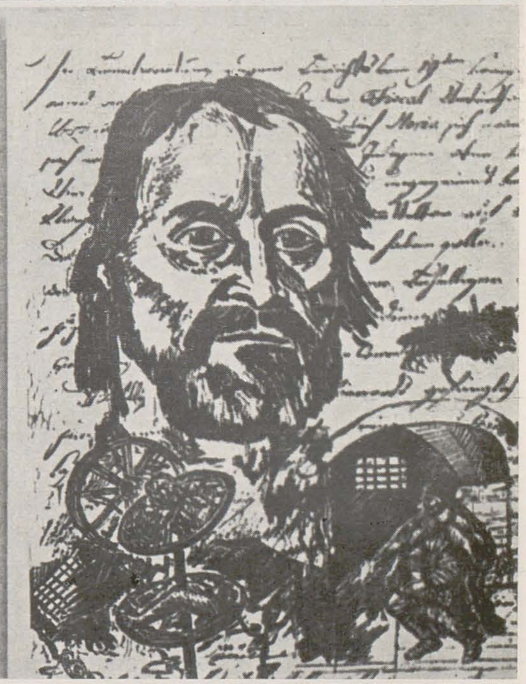
Expoziția din sălile M.A.R.S.R., reflectînd participarea artiștilor la campania din 1877, sugerează deopotrivă diversitatea demersurilor creatoare și izbutește să restituie atmosfera, nu numai a luptelor, ci și aceea a ecoului lor în țară sau străinătate unde, prin presă, evenimentele erau comunicate.

De la lucrările expuse pornind și lor asociindu-li-se numeroase altele păstrate în colecțiile muzeelor, cabinetelor de stampe sau ale bibliotecilor, cercetătorului i se asigură posibilitatea de a recepționa și aprecia nu numai angajarea, se poate spune, totală a frontului artistic, ci și schimbările de factură stilistică petrecute în arta noastră în aceste împrejurări.

Dacă Th. Aman, care nu a participat direct la campanie, sau de asemenea vîrstnicul Sava Henția ori tînărul G.D. Mirea sînt influențați firesc, cu toții, ca și alți artiști, în arta lor, de evenimente, influența aceasta, coroborată desigur și altor elemente, capătă semnificații deosebite la un Carol Popp de Szathmary sau la Nicolae Grigorescu. Szathmary, investigatorul sagace al relațiilor dintre imagine și spațiul referent (susținut în modelarea viziunii și de activitatea sa de fotograf, unul din marii fotografi ai epocii), ne apare, mai ales astăzi, și în condițiile în care dreptul fotografiei în rîndul artelor nu mai este contestat, un inovator (nu atît în pictura propriu-zisă în ulei), un inovator și un îndrăzneț constructor de imagini. Procedeele lui Szathmary prin care utilizează succesiunea planurilor acordînd preeminență unuia sau altuia cu scop anume de a imprima expresivitate maximă unor elemente ale compoziției altfel pierdute în simpla lor orînduire tradițională dintr-un punct fix al vizualității, procedeele și rezultatele obținute reprezintă o experiență prețioasă, reporterul de război arătîndu-se a fi în același timp un înaintaș al peisagisticii noastre al cărui temei l-a constituit tocmai Dobrogea, străvechi pămînt românesc readus la matcă în urma victoriilor obținute pe front.

Pentru Grigorescu, personalitate bine știută și foarte limpede conturată, experiența războiului se reflectă complex în operă, cu repercusiuni asupra întregului univers al artistului. Ceea ce remarcăm, din punctul de vedere al acestei expoziții aniversative, este, în primul rînd, faptul că, dacă, așa cum am afirmat, în ansamblul procesului de secondare a evenimentului istoric de către artă utilizarea procedeelor omologate este eficientă, în același proces, Grigorescu (un făuritor pe plan european al modalităților de expresie) este acceptat, înțeles și apreciat de interlocutori prin noutatea expresiei operei izvorîtă din trăire totală și dăruire sinceră. « Grigorescu n-a rostit în pictura sa fraze gata știute, n-a proferat epitete, n-a clamat cuvinte mari; ideile sacre ale iubirii de patrie și de neam, ale dorului

1. OCTAV GRIGORESCU: Poporul în jurul lui Burebista, ulei; 2. GHEORGHE SPIRIDON: Posada 1330, ulei; 3. CONSTANTIN BLENDEA: Rovine, ulei; 4. MARIUS CILIEVICI: 28 Februarie 1787, ulei; 5. ETHEL LUCACI BĂIAȘ: Răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan, xilogravură; 6. FLORICA IOAN: Tudor Vladimirescu, relief bronz; 7. HORIA FLĂMÂNDU și MIHAI ISTUDOR: Luarea steagului turcesc, relief ghips (fragment)

de libertate și independență națională și socială, el le-a formulat cu firescul și discreția autenticilor poeți ai realului necontrafăcut de prejudecăți. De aceea și este atît de mare: pentru că elimină declamația și-și rezervă sugestiva muzică a tăcerilor dozate în culoare și umbră, ce vorbesc de felul permanent de a fi și de a simți al întregului popor român » (Ion Frunzetti).

În toate compartimentele artei, ecoul independenței, stimulat uneori de necesitatea firească de a evoca eroismul, sacrificiul, victoria, este prelungit în timp. Să nu uităm că și *Atacul de la Smîrdan* — în forma definitivă a marii compoziții fără precedent în arta noastră — este considerată desăvîrșită la 1885.

Este drept, deci, ca demersul retrospectiv al expoziției de la M.A.R.S.R. să nu pună în valoare numai patrimoniul muzeal contemporan evenimentului, ci să puncteze și să indice relațiile dintre acest patrimoniu și opera generațiilor următoare. Luchian, Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Ressu, Francisc Șirato, Teodorescu-Sion vor avea strălucite exemple, « modele », nu numai cînd se vor inspira din faptele războiului de independență (Luchian: *Soldați atacînd*, *Roșiorul*), ci și în tratarea evenimentelor istorice contemporane lor (Teodorescu-Sion: *În recunoaștere*; Ressu: *Ecaterina Teodoroiu*), tema idealului de libertate asigurîndu-și, și pe această cale, continuitatea firească și lărgirea orizontului prin diversificarea programului de idei, izvorîte din noi realități sociale și istorice.

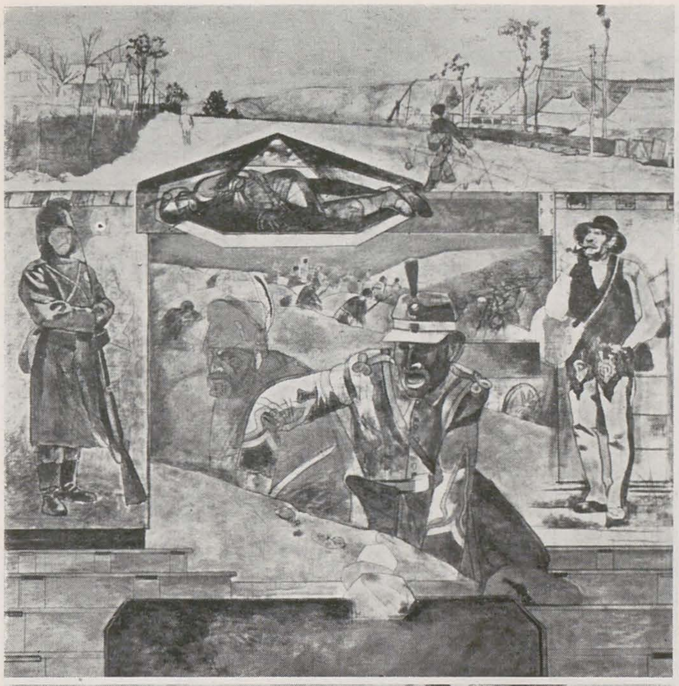
În sfîrșit, a treia idee principală ce se desprinde din structura expozițiilor, idealul de libertate și evenimentul independenței ca prezență activă în conștiința artistică de azi, idee susținută prin opere ale celor mai cunoscuți pictori, sculptori, gravori, desenatori, ceramiști, decoratori, desăvîrșește edificiul acestei ample manifestări. Selecția expozițională (și de această dată putînd fi completată prin lucrări care au figurat la expoziții din alte centre sau în străinătate, unele dintre ele revenind la simeza republicanelor Festivalului Cîntarea României — și uneori nu putem să evităm citarea lor) este în stare să dea măsura reverberației conceptului de libertate și a evenimentelor petrecute cu un secol în urmă în conștiința artistică de azi. Și aici *tematica* este mai cuprinzătoare, creația contemporană împlinind, la centenarul independenței, nu numai un act de continuitate, ci realizînd concomitent, prin intermediul în primul rînd al *subiectelor* operelor de artă, o ilustrare elocventă, deopotrivă a idealului de libertate constantă a istoriei și constantă a artei românești.

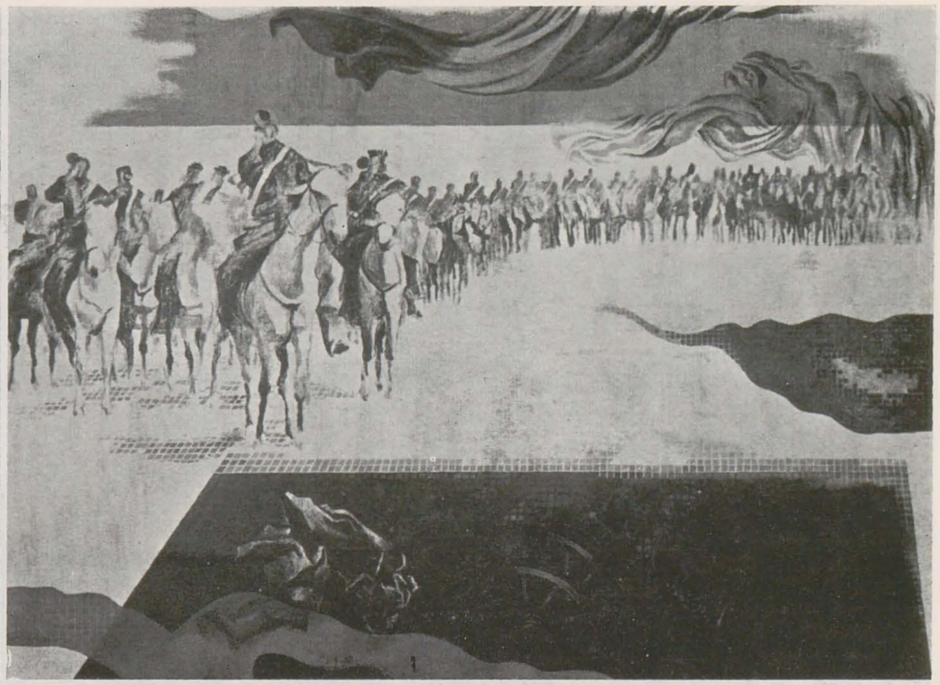
Niciodată în mișcarea noastră artistică contemporană — cu excepția expoziției aniversative 1848 — nu am asistat la dezbateri ale relației istorie/actualitate de amplitudinea celor susținute prin lucrările expozițiilor centenarului independenței. Tentativa ambițioasă de a concentra în imagine prezența idealului de libertate în biografia bimilenară a poporului nostru este propriu indicată (chiar dacă sumar) de o simplă citare a unor titluri: din nou *Poporul în jurul lui Burebista* de Octav Grigorescu, *Eroii Daciei Felix* de Constantin Nițescu, *Rugăciunea unui dac* de Eugen Tăutu, *Primii străbuni* de Elena Haschke Marinescu, *Descălecătorul* de Marcel Chirnoagă, *Posada* de Virgil Mancaș, *Posada 1330* de Gheorghe Spiridon, *Voevodul* de Paul Vasilescu, *Mihai Viteazul* de Florin Codre, *Răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan* de Ethel Lucaci Băiaș, *28 Februarie 1787* de Marius Cilievici, *Transilvania 1848* de Nistor Coita, *Bălcescu* de Sabin Bălașa, *Oamenii pămîntului*, *Omagiu 1907* de Maria Mihalache Blendea și Constantin Blendea ș.a.m.d. și, drept corolar, din nou, *Primirea ostașilor români eliberatori* de Mihai Rusu. O pondere deosebită i se acordă *temei* războiului de independență. Preocuparea persistentă pentru temă este explicată prin acordul deplin dintre prezența evenimentului în conștiința artistică și dintre răspunsul de calitate al artistului la programul de măsuri privind hotărîrile Congresului al XI-lea al P.C.R. și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste. Amploarea participării face posibilă trecerea în revistă la simeză a unei diversități privind abordarea conținuturilor, configurarea obiectelor, extragerea și potențarea semnificațiilor și, în strînsă legătură, promovarea facturilor stilistice, de la restituirea în imagine a realului prin acea împlinire calmă, cald-temperată a paletei moderne de bună tradiție picturală românească, cu corespondențe muzicale rezidînd în însuși acordul raportului dintre om și mediul său de viață, din arta lui Adrian Podoleanu, la realismul percutant din pictura lui Nicolae Maniu.

Situația nu a fost îndeajuns servită și fructificată de concepția organizării expunerii care a avut totuși posibilitatea materială de a realiza un discurs plastic mai angajat, mai militant și astfel cu sporite șanse de a-și îndeplini funcția educativă (observație valabilă pentru ansamblurile expoziționale, dar mai ales pentru creația contemporană, repercusiunile făcîndu-se simțite în « aspectul » expunerii în care, deși cîteva puternice accente cromatice — Ion Gheorghiu, Elena Greculesi, Ion Pacea, Florin Niculiu, Emilia Boboia, Cornelia Ionescu Drăgușin ș.a. — sînt evidente, este sub nivelul de intensitate și armonie cromatică al paletei noastre picturale).

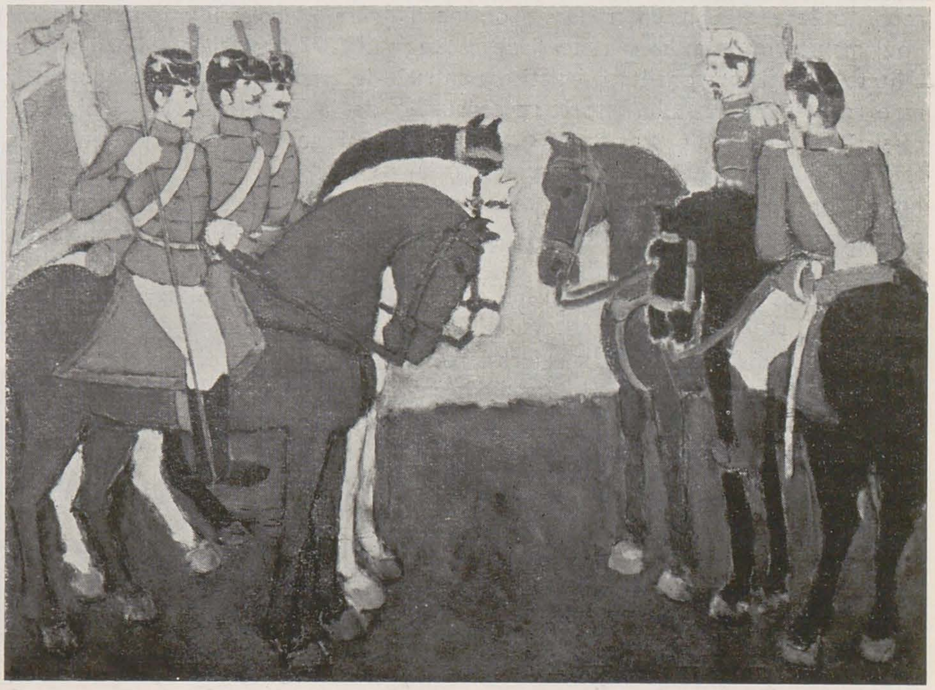
---

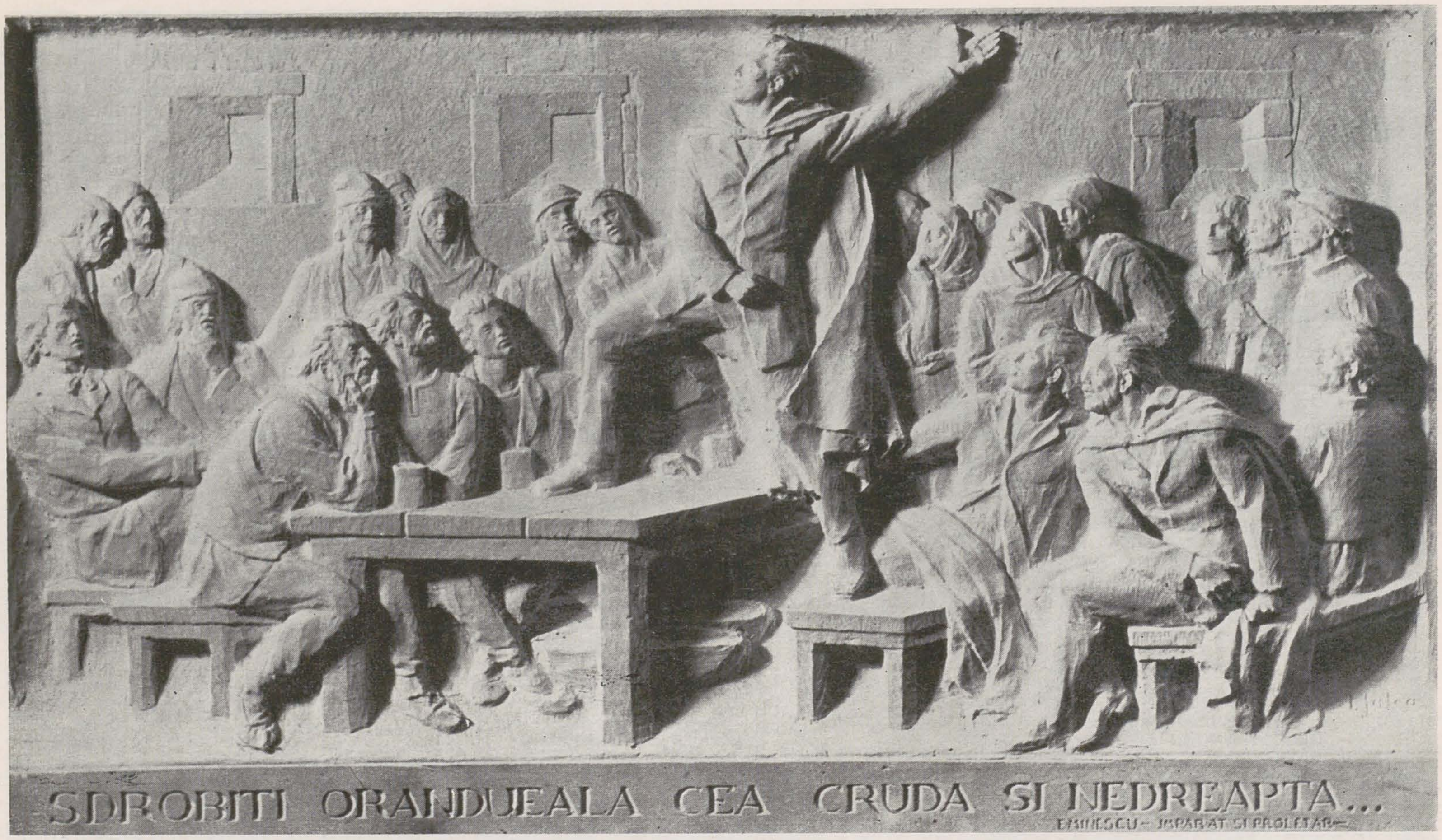
1. MIHAI BANDAC: *Cercetașii*, ulei; 2. MIHAI RUSU: *Șarja roșiorilor*, ulei; 3. ALEXANDRU CHIRA: *Oglinda cunoașterii de sine*, desen pentru o alegorie a Independenței, ulei; 4. SIMONA VASILIU CHINTILĂ: *Independența*, ulei; 5. ION BITZAN; *1877*, ulei; 6. BRĂDUȚ COVALIU: *În bivuac la Opanez*, ulei; 7. FLORIN NICULIU: *Gornistul căpitanului Walter Mărăcineanu*, ulei; 8. ION PACEA: *Stegari din regimentul de roșiori*, ulei





Plevna a câzut.
Pașa s'a predat
cu întrega sa armată.
1877



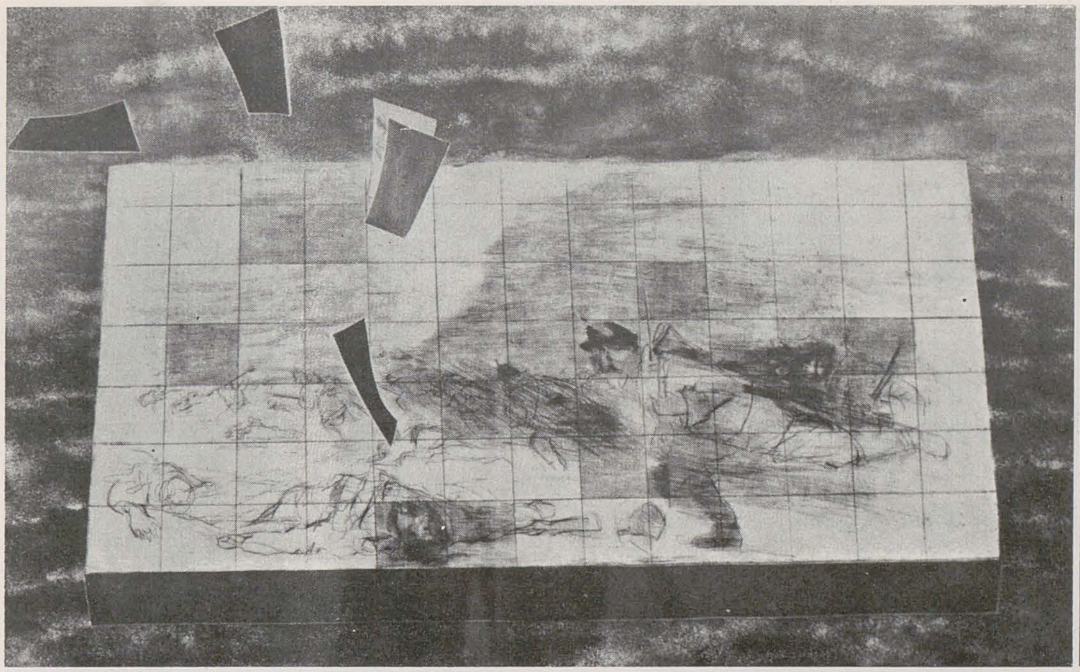


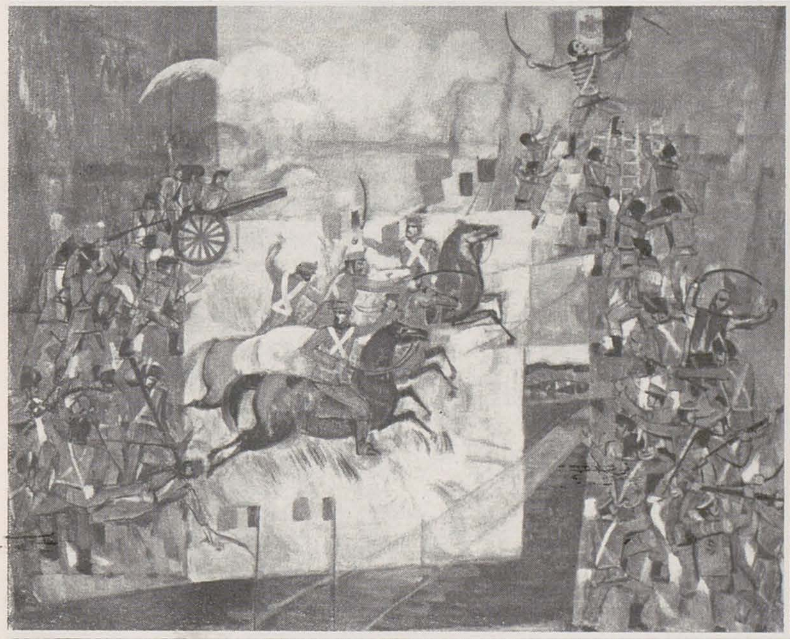
În această diversitate, unde opțiunea pentru o tendință, o orientare stilistică sau pentru alta nu poate constitui propriu-zis criteriu principal de apreciere (el fiind dat de măsura în care artistul răspunde prin calitate propriilor sale reguli de constituire a imaginii), importantă ni se pare a fi, pentru că activă, eficientă și, deopotrivă, sinceră, atitudinea adoptată de artist față de conținuturile de comunicat ale unei realități date. Două tipuri de atitudine par a se reliefa, uneori interferente, uneori fiecare susținut prin elemente de ordin diferit ale modalităților de configurare, totdeauna cu intenția clară a obținerii unui maximum de expresivitate și de accesibilitate. Există personalități artistice pentru care realitatea trecutului istoric se consumă ca și cînd faptele se petrec acum și aici. Faptele, fiindu-ne astfel *contemporane*, le supunem propriului nostru mod de configurare a imaginii, fără alte elemente de referință, în aceasta constînd însuși adevărul afirmat de opera de artă, omologată astfel stilului sau facturii stilistice știute a autorului. Compozițiile lui Brăduț Covaliu referitoare la « urmărirea » în secvențe de imaginar reportaj a campaniei din 1877 fac parte din compozițiile sale dinamice, din ultimii ani, în care se evidențiază un parcurs, aici drumul luptei spre victorie. Asemenea secvențe, foarte elaborate, foarte interpretate uneori, pot fi considerate, deopotrivă, *Șarja roșiorilor* de Mihai Rusu, *Stegari din regimentul de roșiori* de Ion Pacea, *Gornistul căpitanului Walter Mărăcineanu* de Florin Niculiu, *Cercetașii* de Mihai Bandac, compozițiile lui Marius Cilievici, Iacob Lazăr, Rodica Lazăr, Spiru Chintilă, Vasile Baboie, Vasile Celmare, Damian Petrescu, Cornelia Daneț, Constantin Dipșe ș.a. — simpla citare de lucrări sau de nume atît de diferite susținînd și diversitatea facturilor stilistice. Alexandru Chira procedează chiar la mărturisirea propriului crez artistic și la demonstrarea procedeelor de expresie utilizate, în *Oglinda cunoașterii de sine, desen pentru o alegorie a Independenței*, în timp ce crezul este atît de explicit ca atare în tabloul Luciei Demetriade Bălăcescu *Grigore Manolescu stîrnind admirația populației în 1877 la « Union »*. Asemenea atitudine este de tradiție: ea a fost adoptată și odinioară, de la Tattarescu la Nicolae Grigorescu, de la Francisc Șirato și Camil Ressu la Lucian Grigorescu și H. H. Catargi. Dar și atunci, ca și acum, ea a implicat sporită preocuparea autorului pentru eficiența social-educativă a imaginii, producînd deopotrivă clarificări ori promovări de elemente noi, de ordinul facturii stilistice, de unde complexitatea procesului.

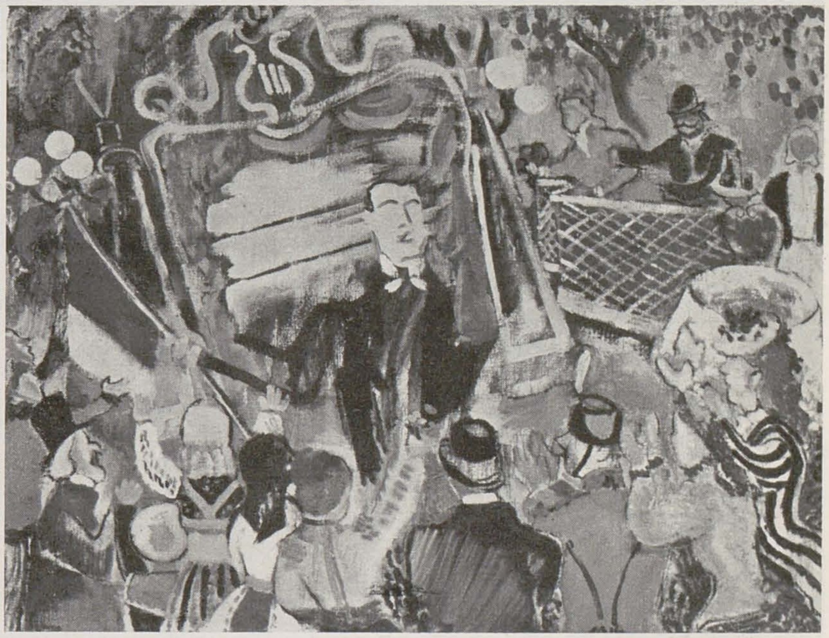
Din altă categorie fac parte lucrări în care știuta factură stilistică este asociată unor sensuri simbolice, metaforice, — *Grădină suspendată II* de Ion Gheorghiu, *Patria suverană* de Traian Brădean, *Cîntarea României* de Mihai Rusu, *România independentă* de Elena Greculesi — cu tot atîtea puncte de referință, în principiu, în tradiția mișcării noastre artistice, cel puțin de la pictorii pașoptiști încoace.

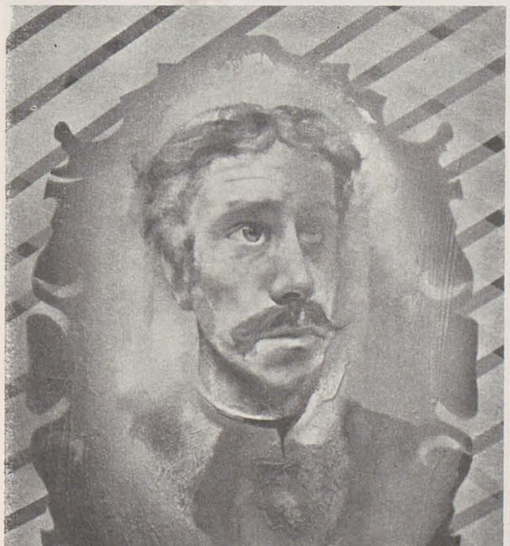
Uneori, aducerea timpului trecut și a evenimentelor în universul artistului de azi se realizează cu destulă discreție, ca în *Trecerea armatelor române peste Dunăre* de Constantin Piliuță, unde, chiar dacă faptul pare a fi fost surprins de ochiul unui desenator de odinioară sau de obiectivul unui aparat fotografic, în aceeași măsură, el poate fi rezultatul imaginației artistului care decantează original, cu știuta sa poezie, elementele incluse în compoziție și relațiile dintre ele. Din acest moment, însă, ne aflăm în fața celui de-al doilea tip de atitudine: în scopul evocării trecutului istoric, artistul de azi apelează la documentul de epocă interpretat drept realitate obiectivă. Atitudinea este frecventă în arta contemporană universală și i se pot identifica vechi antecedente, de ordin diferit, de la preluarea *schemei compoziționale* la compoziții *pe temă de*, uneori cu vădit sens omagial, sens declarat de Corina Beiu Angheluță în *Omagiu pictorului Nicolae Grigorescu*. La simeza centenarului, această atitudine este adoptată din mai multe puncte de vedere — de la considerarea structurii formale a genului lucrării (între o bizantină « pala d'oro » și relieful *Formarea*

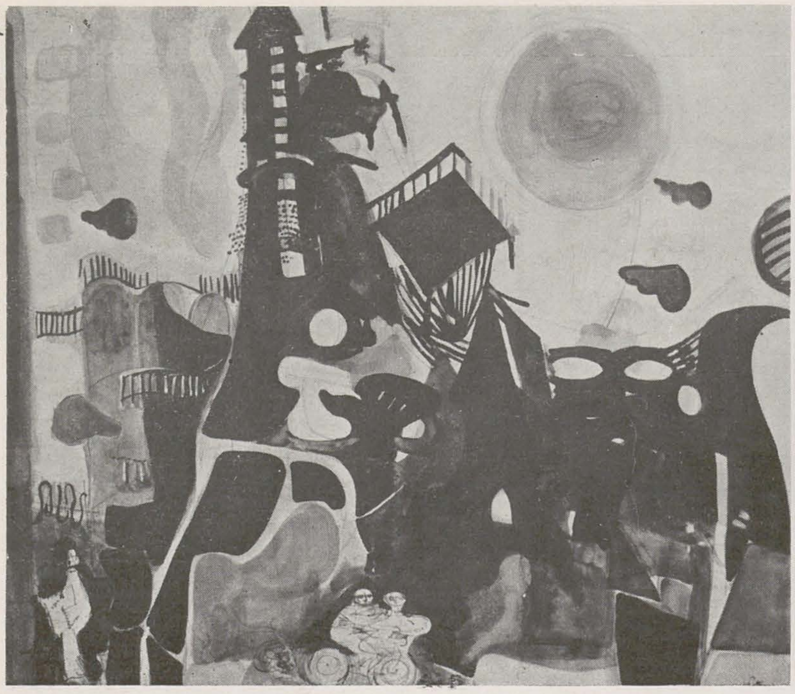
1. ION JALEA; *Împărat și proletar, relief ghips*; 2. CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: *Omagiu pictorului Grigorescu, gravură pe metal în culori*; 3. ELENA GRECULESI: *Căpitanul Romano, ulei*; 4. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ: *Evocare pe urmele documentelor, ulei*; 5. LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: *Grigore Manolescu stîrnind admirația populației în 1877 la « Union », ulei*; 6. ZAMFIR DUMITRESCU: *Portret memorialistic 1877 — Nicolae Walter Mărăcineanu, ulei*; 7. ILEANA MICODIN: *Document 1877, litografie și gravură pe metal*; 8. SERGIU DINCULESCU: *Trompetul din ciclul « A fi — noi sîntem », desen*

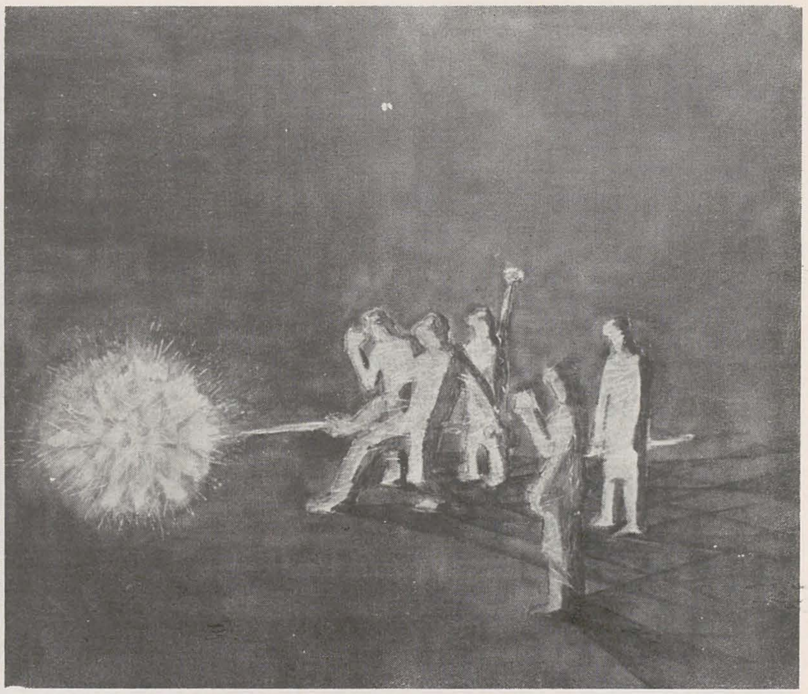








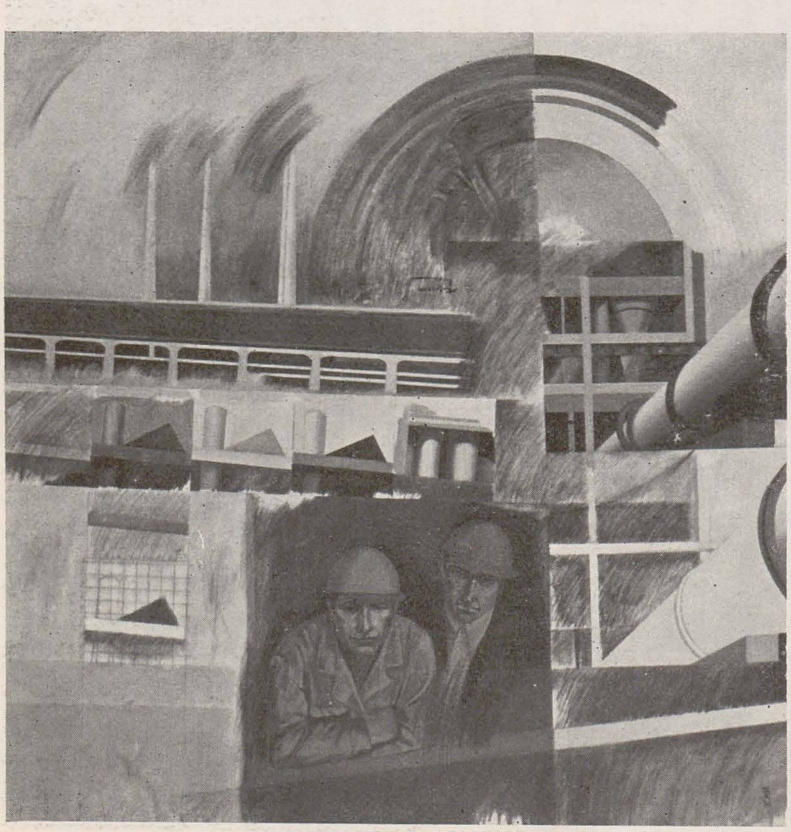


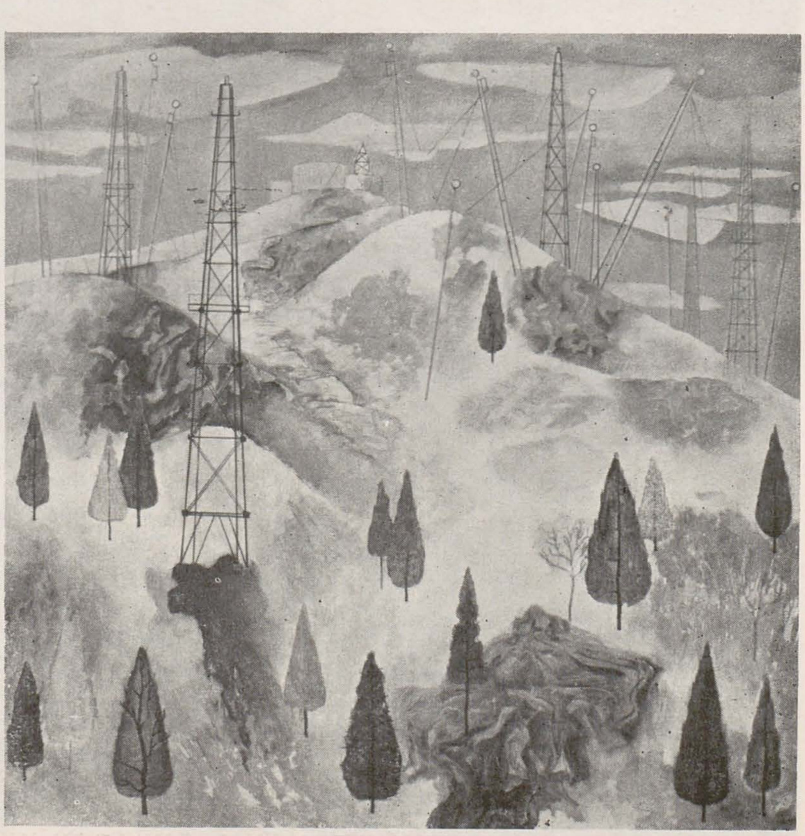


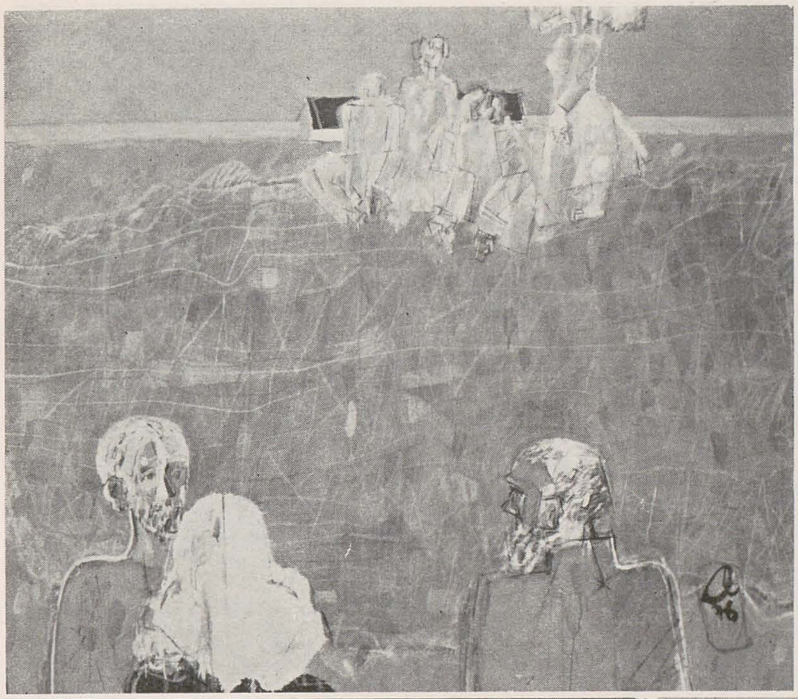
statelor feudale românești de Silvia Radu similitudinile sînt esențiale și țin de stil), la schema compozițională (ilustrația din *Cronica pictată de la Viena* și *Posada 1330* de Gheorghe Spiridon), la reproducerea operei (*Horia, Cloșca și Crișan* de Ethel Lucaci Băiaș) sau reprezentarea ei (obiectul ceramic cu imprimare grafică de Costel Badea) și includerea ei ca document într-un nou mediu și spațiu vizual *(Document 1877* de Ileana Micodin), la utilizarea agenților notei specifice pentru imaginea de epocă (cromatismul și formatul vechilor fotografii mărit în pictura lui Ion Stendl *Căpitanul Moise Grozea în campania de la 1877—78*) sau pentru portretul de epocă (Zamfir Dumitrescu, Eftimie Modâlcă ș.a.) și pînă la multe interpretări a ceea ce putem lua drept document al timpului (lucrări semnate de Ion Bitzan, Gabriela Pătulea Drăguț, Lia Szasz, Constantin Albani, Simona Vasiliu Chintilă, Ileana Balotă ș.a.). Procedeele au devenit curente în gravură, în grafica imprimată, grafica aplicată și sînt eficient utilizate (Sergiu Dinculescu, Tiberiu Nicorescu, Ileana Micodin, Aurel Bulacu, Veronica Bodea Tatulea ș.a.) ca și în arta afișului (Anamaria Smigelschi, Dan Alexandru Ionescu, Radu Stoica, Victor Feodorov, Lucreția Feodorov ș.a.).

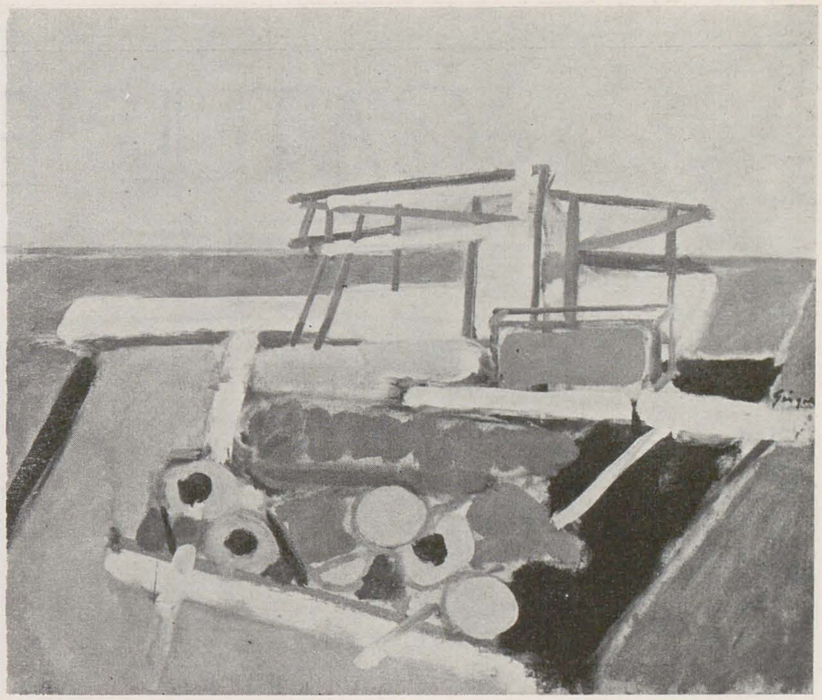
Cîmpul de acțiune al acestor atitudini este promițător pentru cristalizarea virtuților de comunicare ale imaginii, dar în același timp își face simțită eficiența la recepție, în sens militant și patriotic, educativ deci, promovînd și solicitînd cunoașterea și mereu mai adîncita cunoaștere a trecutului istoric, a trecutului de luptă a poporului nostru. Și dacă inegalabilul Brâncuși, inovînd arta contemporană universală, prin cel mai important ansamblu monumental pe care-l creează, aduce un omagiu sublim eroilor neamului, este drept să prețuim efortul frontului nostru artistic consacrat idealului de libertate al acestui neam. HORIA HORȘIA

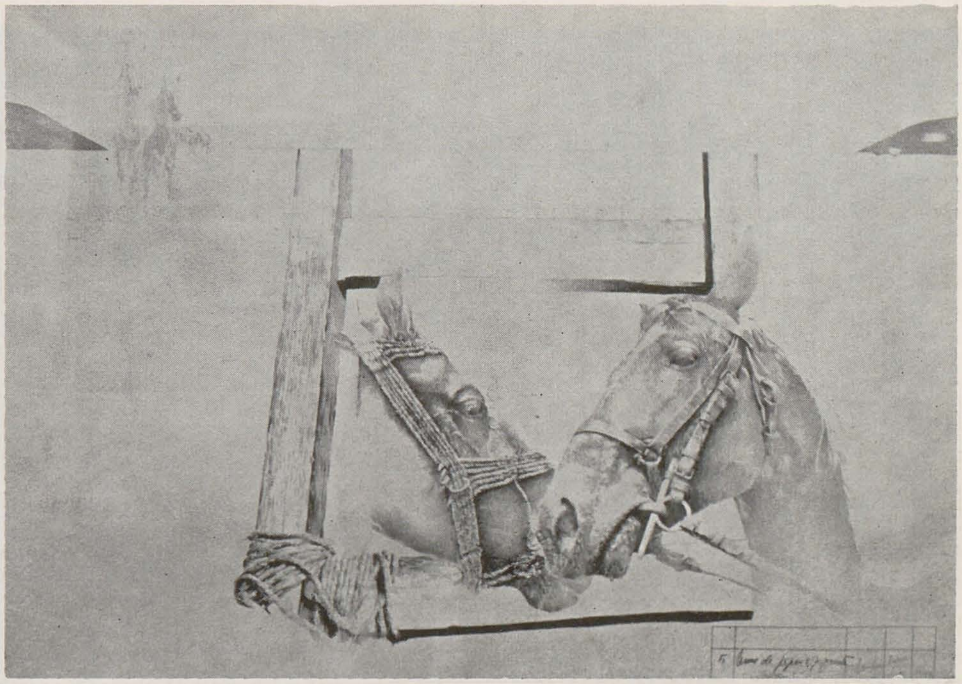
1. *MARIANA PETRAȘCU: Reșița neagră, guașă, tuș*; 2. *CONSTANTIN PILIUȚĂ: Oțelari, ulei*; 3. *TOMA ROATĂ: Oameni, ulei*; 4. *VIOREL MĂRGINEAN: Petrol, ulei*; 5. *GHEORGHE I. ANGHEL: Marele năvod, ulei*; 6. *VASILE GRIGORE: Bărăgan, ulei*; 7. *EUGEN POPA: Grîu și petrol, ulei*; 8. *WANDA MIHULEAC: Urme de popas și prigoană, «Scara», desen*; 9. *SONIA BARCIANU PETRAȘCU: Intervale, acvaforte*; 10. *VASILE CHINSCHI: Familia*

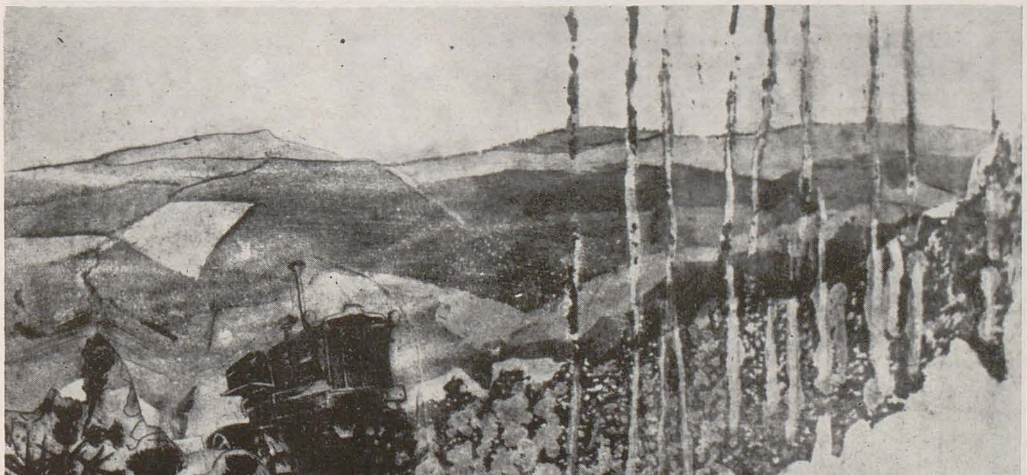










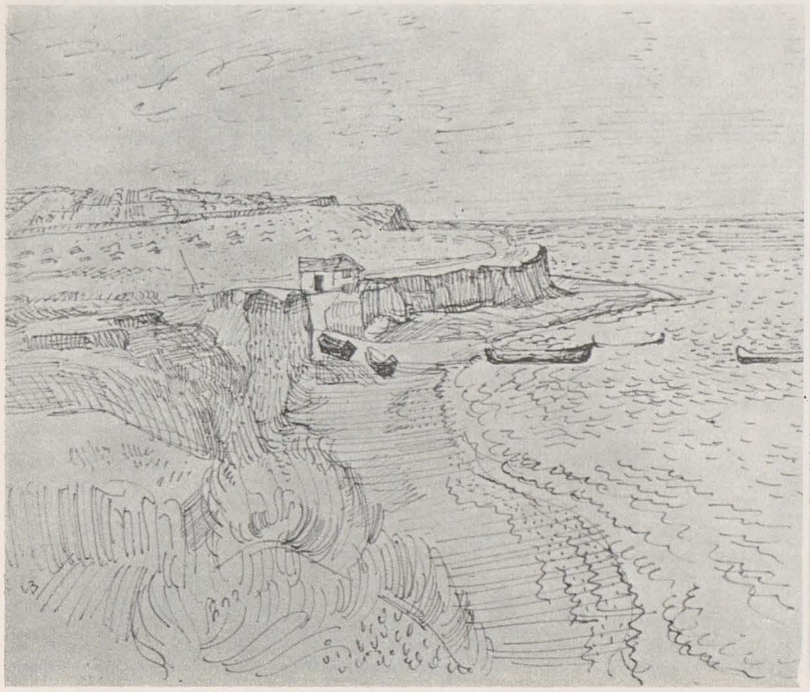


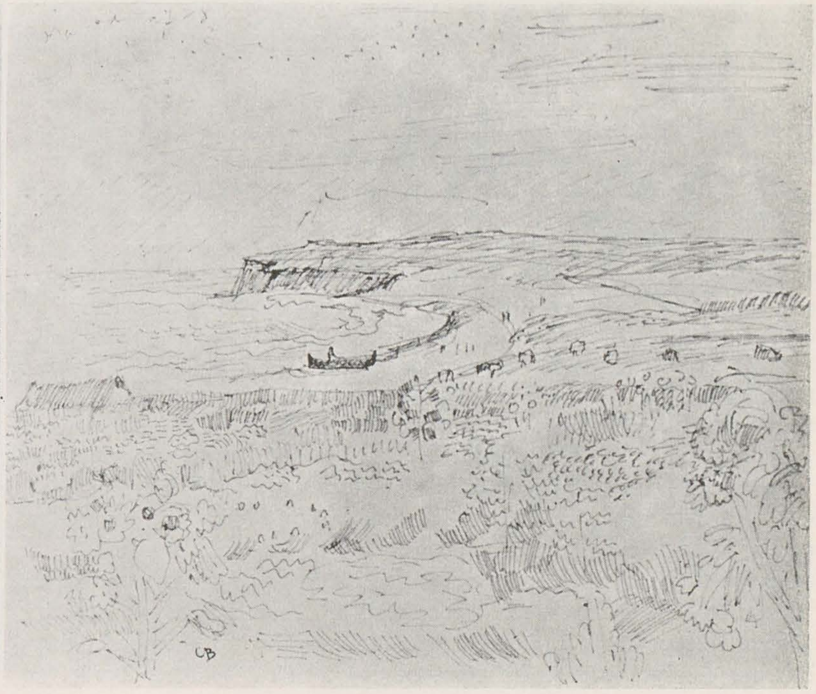
CATUL BOGDAN

ÎNTRE VIRTUOZITATE ŞI POEZIE

Educația artistică a lui Catul Bogdan începe cu studiul arhitecturii, cu inițierea, deci, în aceea dintre artele plastice care presupune o maximă încordare a rațiunii, un control lucid și permanent exercitat asupra emoției. După doi ani de studii Catul Bogdan părăsește însă Școala superioară de arhitectură din București pentru a se dedica picturii. Aceste nehotărîri și tatonări ale începutului nu sînt fără importanță pentru descifrarea datelor definitorii ale unui temperament artistic. Și, într-adevăr, ceva din spiritul de disciplină și rigoare ce nu poate lipsi din exercitarea profesiunii de arhitect va impregna întreaga sa activitate de pictor, după cum revolta emoției, a sensibilității, căreia constrîngerile de orice fel îi stînjenesc libera expresie, este prezentă în oricare din lucrările pictorului. Sînt cei doi poli între care Catul Bogdan evoluează și căutarea febrilă a unui echilibru cît mai fericit, cristalizarea lui în momente de stabilitate și armonie traversează creația sa.

1. *Peisaj*, ulei, 1968; 2. *Bărci la Costinești*, desen tuș, 1938; 3. *Marea la Costinești*; desen tuș, 1938; 4. *Moți cu ciubere*, ulei, 1938





Pe lîngă acest conflict interior care intervine în fond ca un ferment indispensabil în procesul de naștere al operei sale, lui Catul Bogdan îi sînt, firește, proprii obsesiile generației sale.

Cum trebuie și cum se poate situa artistul în fața naturii, în ce măsură este necesară obediența și în ce măsură este posibilă independența față de modelul real sînt întrebări pe care nici un artist din secolul nostru nu le-a putut ocoli, dar care, desigur, s-au pus altfel, de pe alte temeiuri, pentru fiecare generație.

Asupra modului în care Catul Bogdan înțelegea această problemă — o posibilă definiție a portretului pe care pictorul o dădea acum cîțiva ani într-unul din interviurile sale este elocventă. « Portretul [. . .] este expresia inalterabilă a artistului combinată cu esențialul din model ».

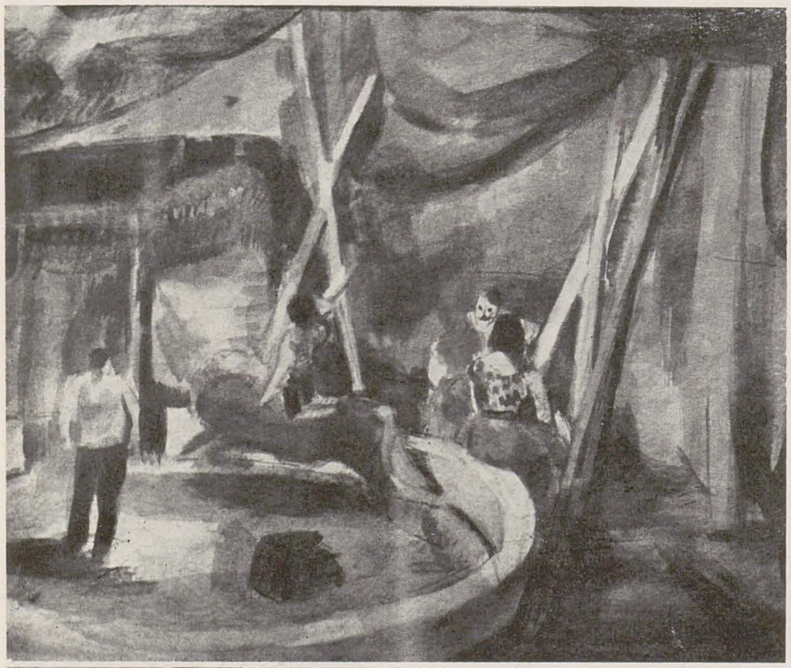
Și, încercînd să pătrundă mai în adîncime, Catul Bogdan continuă: « Personalitatea artistului începe de acolo de unde începe și libertatea lui interioară ». Din perspectiva acestor declarații, sinceritatea artei lui Bogdan, care se dezvăluie pe sine nu din orgoliu, ci din convingerea profundă că sinceritatea este chiar condiția artei, primește semnificații superioare. Din această atitudine a sa vine și dificultatea de a-l situa, de a-i descoperi maeștri și filiații, pentru că Bogdan nu s-a proiectat în opera altora, ci s-a căutat pe sine fără falsă modestie, dar și fără prezumție. Nici chiar începuturile activității sale nu cunosc, cum se întîmplă cu opera atîtor pictori, lucrări de flagrantă imitație, ceea ce nu exclude ca Bogdan să fi împărtășit gustul epocii, iar debutul, ca și evoluția sa, să fie în consens cu opțiunile artistice proprii timpului său.

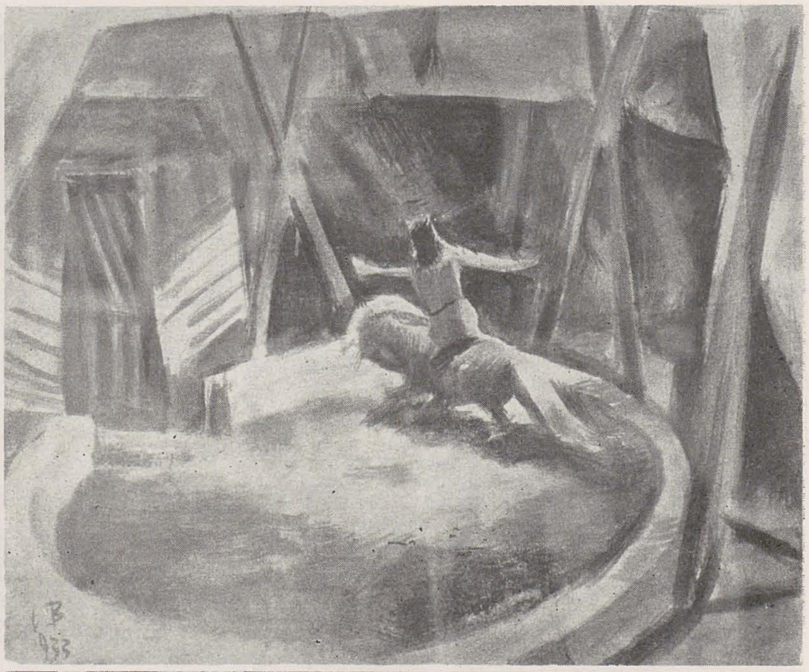
Catul Bogdan debutează cu o pictură bazată pe o riguroasă construcție a formelor într-un sprit care, de la Cézanne încoace, impregnase pictura secolului al XX-lea. Compoziții cu mai multe personaje (*După amiază de vară* — 1926, *La restaurant* — databil în jur de 1925, *Pont Neuf* — 1927) se disting prin știința compoziției, prin specularea cu ingeniozitate a dispunerilor savant asimetrice.

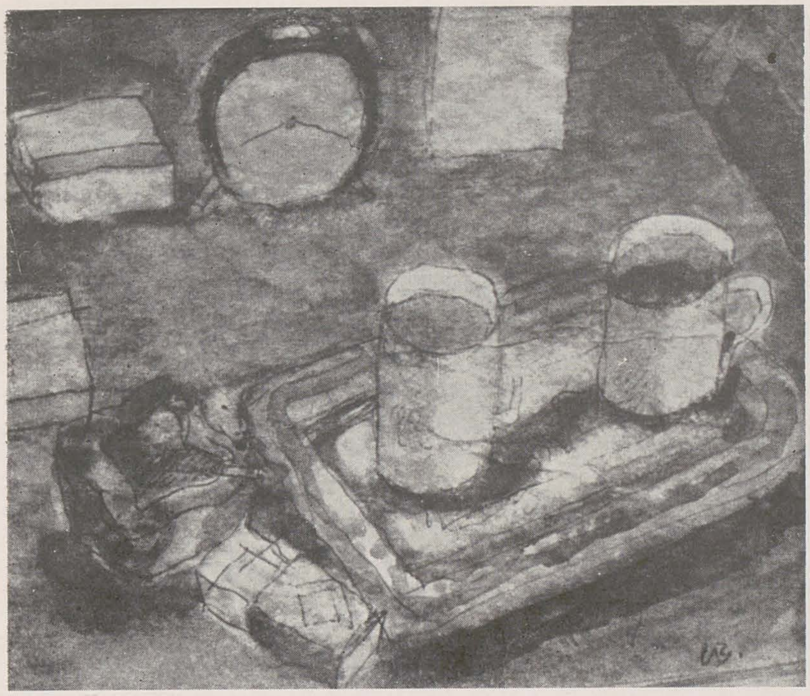
Și nu este o simplă coincidență că, în același început de deceniu, Șirato, într-unul din micile sale studii cu caracter teoretic intitulat *De ce moare impresionismul**, întreprindea o critică a impresionismului, insistînd asupra neajunsurilor lui și asupra dificultăților unui transfer al său în pictura românească. Șirato aspira la « realizarea absolută » — « sentiment de concentrare exprimat prin puterea culorii și soliditatea formei », cum o definea tot el, pe care o găsea în pictura lui Cézanne.

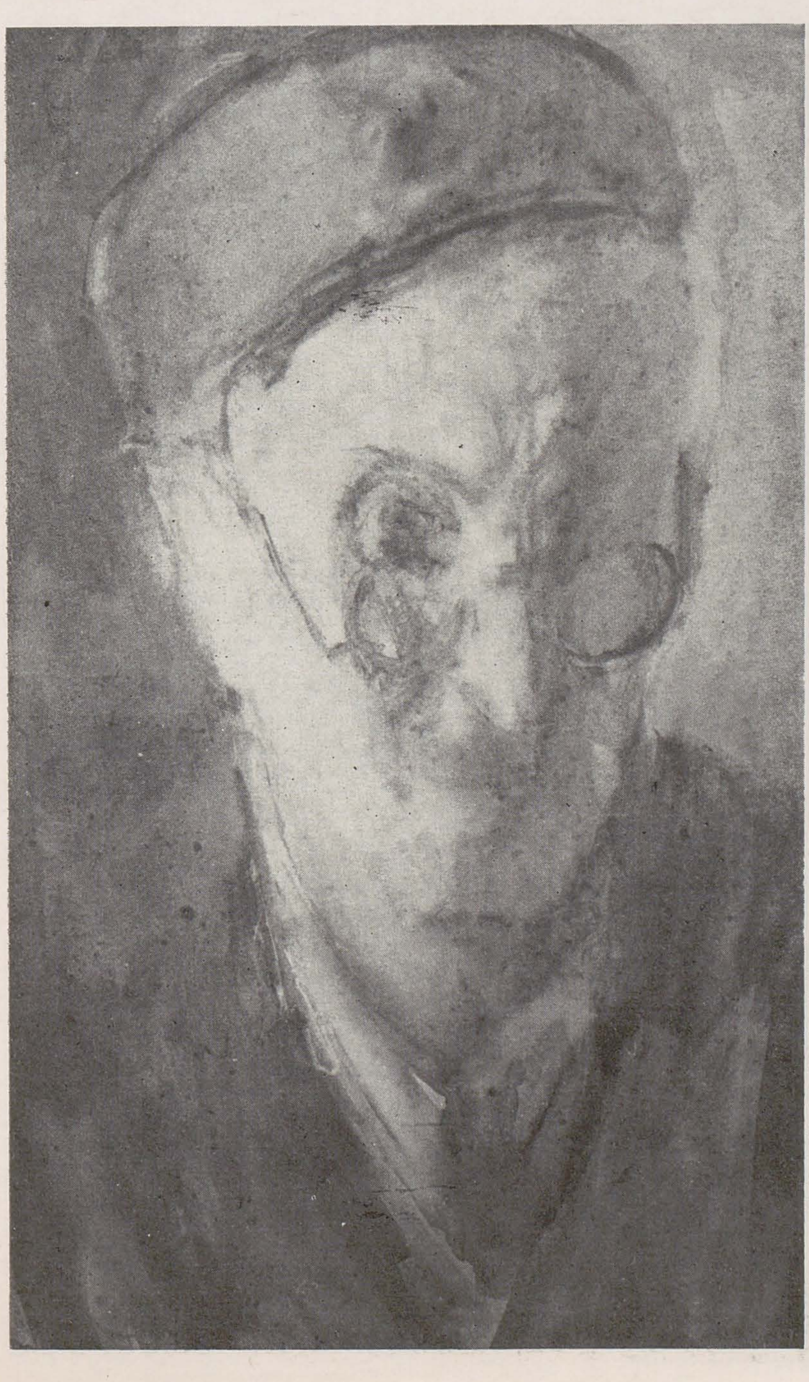
* în *Cugetul românesc*, februarie 1922, republicat în *Încercări critice*, București 1967, pp. 57—61.

1. *Circul, acuarelă*; 2. *Circul, acuarelă, 1933*; 3. *Turnurile catedralei din Timișoara, acuarelă*; 4. *Seara pe ploaie, tuș și acuarelă*; 5. *Natură statică, acuarelă*; 6. *Natură statică cu ceainic, acuarelă, 1947*; 7. *Autoportret, acuarelă, 1962*; 8. *Noaptea pe bulevard, acuarelă*; 9. *Conversație, acuarelă și guașă*









Acesta este contextul în care Bogdan, la începuturile sale, experimentează cu virtuozitate și succes dar, după cum o va dovedi dezvoltarea sa ulterioară, împotriva temperamentului său. Anii de maturitate abia aduc în pictura sa relaxarea construcției, estomparea ei în efluvii de culoare, în sfîrșit acea capacitate de înregistrare a imaterialului — a vibrației aerului, a pîlpîirilor luminii infinit reverberate. Ne întîmpină o uimitoare specializare a ochiului în stare să surprindă o multitudine de nuanțe și să le reinvente cu mijloacele picturii.

Există, în pictura românească a secolului nostru, o tradiție, care urcă pînă la Pallady, a dematerializării substanței picturale, a abolirii consistenței ei — un pariu parcă împotriva picturii însăși din care pictura iese mereu victorioasă și mereu altfel victorioasă. Aceasta este tradiția căreia i se integrează și opera lui Catul Bogdan și de care nu sînt străini nici pictori din generații mai tinere — Paul Gherasim, Octav Grigorescu, Virgil Almășanu, Ion Nicodim — cu toate resorturile de natură profund diversă care animă opera fiecăruia.

Transformarea ce se petrece în opera lui Bogdan este lentă și trebuie urmărită în paralel în pictură și în acuarelă, între care apare la un moment dat o lipsă de sincronizare curioasă și inexplicabilă la prima vedere. Dacă privim de pildă două lucrări datate amîndouă în 1938 — acuarela *Casa pescarului* și tabloul în ulei *Moți cu ciubere* — constatăm că acuarela se impune printr-o pregnanță a construcției pe care tehnica în general nu o favorizează și, dimpotrivă, uleiul, mult diluat, atinge transparențe și suavități pe care automat le asociem cu acuarela. Catul Bogdan supune de fapt fiecare tehnică unui examen analitic foarte atent, îi cercetează metodic posibilitățile de expresie, încercînd să treacă dincolo de adevărurile desprinse din experiența înaintașilor, care întotdeauna riscă să acționeze ca prejudecăți, ca frîne în calea propriilor descoperiri. Demersul dezvăluie o mentalitate neconvențională, dornică de cunoaștere, demn tocmai de aceea de a fi relevat.

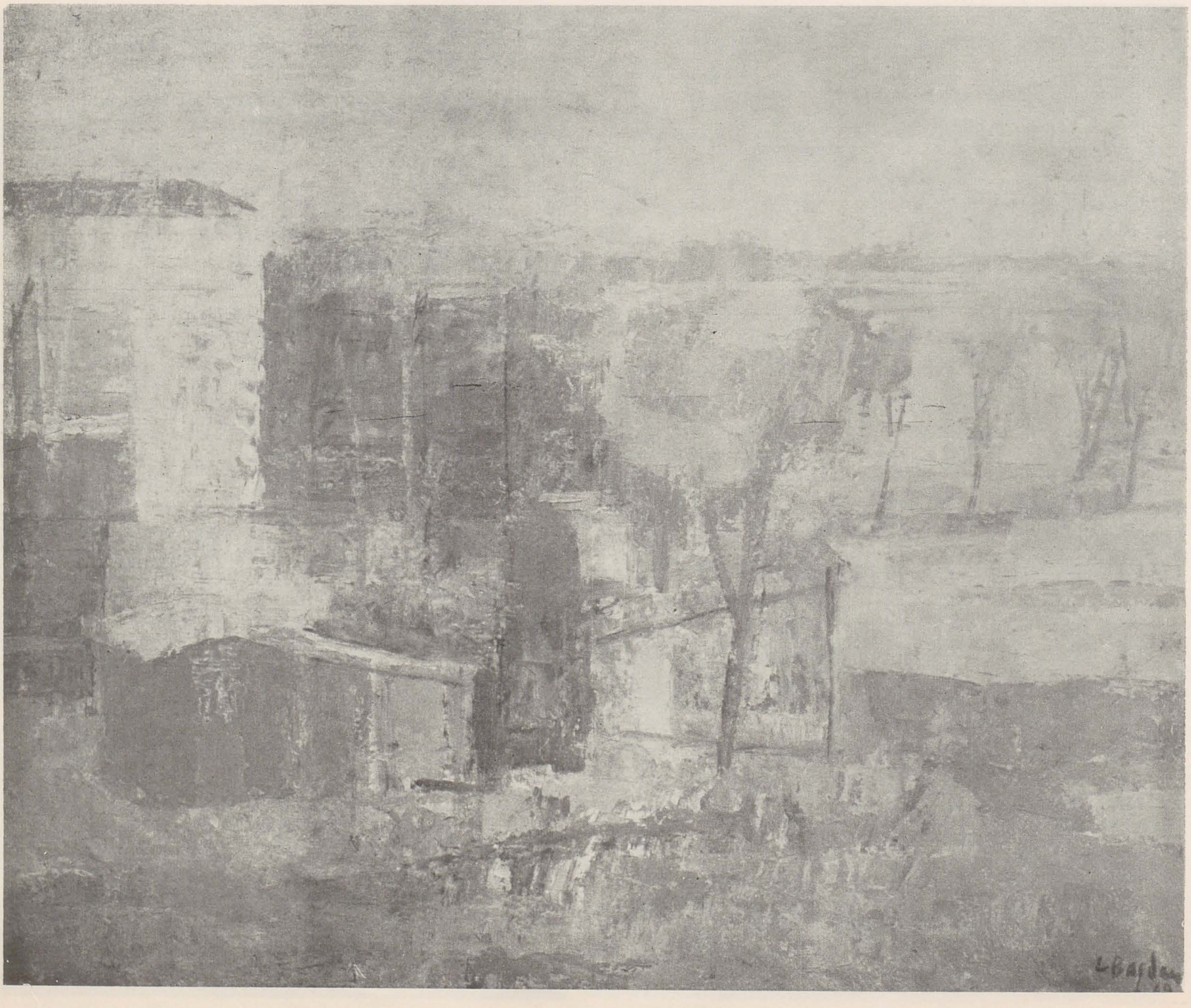
Opera lui Bogdan s-a impus ca un discurs asupra virtuților acuarelei în primul rînd, pe care o vedem cînd transparentă și vibrantă ca suprafața apei, cînd rivală cu pictura în neobișnuita densitate și rezistență a materiei, cînd caldă și catifelată asemenea pastelului, cînd mată cu porozități de frescă.

Compromisă de un anumit gust al sentimentalismului desuet și al pitorescului facil care o apropie în mod periculos de ilustrata poștală, acuarela primește în viziunea lui Catul Bogdan o nouă demnitate.

Virtuoz al acuarelei, dublat de un poet al ei, ne-a apărut odată mai mult Bogdan în expoziția omagială organizată în februarie de către Muzeul Simu, cînd lucrări recente ne-au demonstrat că maestrul își continuă, cu aceeași pasionată și constantă dăruire, munca.

IOANA VLASIU

Șantier, ulei, 1969



WASSILY KANDINSKY

PUNCT-LINIE-SUPRAFAŢĂ

Noua rubrică a revistei noastre Biblioteca de artă *urmărește să întindă o punte între practica artistică a secolului XX și corpul de texte didactice care încearcă să o traducă în termenii teoriei; în același timp o dezvăluire a Atelierului și Limbajului în ceea ce au ele mai semnificativ. Acest prim « număr » al* Bibliotecii de artă *este consacrat lui Wassily Kandinsky, din a cărui lucrare fundamentală* (Punct-Linie-Suprafață) *publicăm cîteva fragmente.* r.

« Punct - Linie - Suprafață » a apărut în 1926, al nouălea număr al caietelor Bauhaus editate de Gropius și Moholy Nagy. Titlul original, « Punkt und Linie zu Fläche » — « Punct și linie către suprafață » (tradus astfel și în ediția engleză apărută la Muzeul de artă modernă din New York — Point and Line to Plane, dar nu și de ediția franceză al cărui titlu este Point-Ligne-Surface) exprimă relația dinamică a acestor elemente primordiale ale picturii, convergența analizei fragmentelor către un limbaj și o metodă sintetică. Textul cărții lui Kandinsky este secționat în trei capitole, fiecărui element urmărindu-i-se dialectica prezenței, utilității, semnificației. Subintitulat « Aport la o analiză a elementelor picturale », « Punct-Linie-Suprafață » propune, dincolo de schița unei metode, bazele unei teorii moderne a picturii și este un efort de teoretizare nu în virtutea unei schematice formalizări estetice, ci pentru realizarea unui instrument de cunoaștere în care practica artistică răsună (este un termen kandinskian) în plinătatea ei operatorie. Demersul speculativ caracteristic teoriei este înlocuit la Kandinsky cu mișcarea continuă din și înspre practică, punct de sprijin, rezervă de exemple și posibilitate de corectare. Acest permanent transfer păzește textul de rigiditatea oricărei scolastici, înlocuind dogma cu un sens flotant, însă penetrant și viu.

Printr-un enunț elementar — « punctul geometric este o prezență invizibilă » (și propunem acum prezentarea primei părți a cărții lui Kandinsky)— se trece în lumea scriiturii. Punctul este cezura utilă, haloul unei tăceri. Înconjurat de cuvinte, în scriitură, punctul nu-și depășește sarcina sintactică. În spațiul liber, sensurile lui interioare renasc (« înflorirea proprietăților ascunse » scrie Kandinsky) și iată-ne în « lumea picturii » unde punctul este « prezență independentă ». Doar aici pot începe importantele lui afirmații — sonoritate, mărime, sursă, relație, căci pe suprafață (în plan) prezența sa se transformă într-o existență instabilă, mișcătoare ; e momentul în care punctul începe a dispare pentru a da « o viață embrionară suprafeței » — ceea ce implică « accentuarea disoluției, imprecizia sonorității sale în cadrul formei, instabilitatea, oscilarea, tensiunea ». Sonoritatea sa (tonalitatea) variază după mărime și formă, căci în « lumea picturii/lume a formelor » imaginile reale ale punctului sînt infinite, tensiunea lui în oricare din cazuri este concentrică. « O mică lume izolată ». Această aparent minoră afirmație relevă caracterul esențial viu, organic al formei ; în lumea formelor totul este viu, mișcările nu sînt arbitrare ci subordonate logicii interioare a organismului, valorile nu sînt împietrite ci imprevizibile ca manifestările vieții. Înțeleasă astfel, teoria se prelungește firesc într-un simbol al cercetării umane. Punctul, în enunțurile lui Kandinsky o prezență dubluvalentă : ansamblu și unitate, parcurge — pentru demonstrația didactică — traiectorii combinatorii, căci dacă într-un caz extrem « un punct într-un pătrat poate institui schema formală a unei picturi, un al doilea punct pe aceeași suprafață va da evident un rezultat mai complex » ; iată-l exprimat sintetic în textul lui Kandinsky : « Elemente : două puncte — suprafața. Rezultate : 1. rezonanța intimă a punctului ; 2. repetiția sunetului ; 3. dublul sunet al primului punct ; 4. dublul sunet al celui de-al doilea ; 5. suma tuturor acestor sonorități ».

Ca și în natură, în artă — scrie Kandinsky — punctul este o ființă plină de posibilități. Înțeles ca forță interioară, punctul nu-și pierde identitatea. Dar o altă forță, exterioară, îi poate distruge tensiunea concentrică : « punctul încetează să mai existe și dă viață unei ființe noi cu propria sa viață și propriile legi. Aceasta este linia ». Se va putea observa din lectura acestui al doilea capitol — publicat mai jos în fragmente — același traseu al demonstrației, de la elementar la complex, de la posibilitate la realizare, de la repaus la mișcare, aceleași repere ale gîndirii plastice : tensiune, sonoritate, acțiune, complexitate.

Al treilea capitol, suprafața picturală, debutează printr-o definiție : « S.P. (suprafața picturală) schematică este limitată de două linii orizontale și două verticale care o înconjoară ca un obiect în sine ». Din acest enunț rezultă sonoritatea.

Mergînd pe urma textului și rezumînd, să indicăm identitatea S.P. : două elemente de repaus reci, laturile orizontale; două elemente de repaus calde, laturile verticale. Așadar S.P. încetează de a mai fi inertă : ea devine un spațiu în suspensie în care orice element plasat va provoca o dramatizare mai mult sau mai puțin violentă. *Sus*, S.P. evocă imaginea unei relaxări, un sentiment de ușurință, de eliberare, de libertate. În josul ei se întîlnesc calități contrare : compresiune, greutate, constrîngere. În aceste zone, forme de suprafață mică vor acționa diferit : sus fiecare formă mai grea cîștigă în greutate, jos va pierde din această greutate; plasarea acestor forme urmărind această intenție sau dimpotrivă intenția contrară — va da naștere la două efecte contrare : « dramatizare » și « compensare ». Părțile laterale ale S.P. sînt deopotrivă zone complexe de acțiune, cu manifestări proprii dar și cu contaminarea zonelor principale ale S.P. : *sus* și *jos*.

Un ansamblu este astfel constituit, un ansamblu de calități esențiale, în care pictorul stăpînește efectul spațial al configurării propriilor elemente structurale. Recunoașterea tensiunilor generate de S.P. este esențială și Kandinsky va analiza în chip didactic, ca temă formală, pătratul în care verticala și orizontala ce trec prin centrul lui îl împart în patru forțe primare. Nici un spațiu din aceste patru nu este identic, în fiecare energiile apar și aparțin unor « calități diferite », mai mult, cele două diagonale vor accentua complexitatea S.P. aducînd în discuție pe lîngă o nouă împărțire a spațiului și o nouă repunere în cauză a calităților, căci care din aceste două diagonale este « armonioasă » și care « discordantă » ?

Analiza lui Kandinsky păstrează pînă la sfîrșit această complexitate plecată din observația simplă și din studiul atent al practicii. Gîndirea și măiestria, teoria și practica, fuzionează la Kandinsky într-o expresie a viziunii artistice totale.

IULIAN MEREUȚĂ

CAPITOLUL 2 — LINIA

(fragmente)

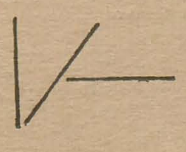
LINIA

Linia geometrică este o existență invizibilă. Ea este traseul unui punct în mișcare și — ca atare — rezultatul acestei mișcări. Ea este născută din mișcare, prin distrugerea perfectei stabilități a punctului. Este saltul de la static la dinamic. Linia reprezintă deci cel mai mare contrast pentru prototipul picturii : punctul. O putem considera elementul secundar.

FORMAREA

Forțele exterioare capabile de a da naștere liniei pot fi foarte diferite.

Fig. 14 Prototipul dreptelor geometrice



Diferențierile ce se stabilesc între linii depind de numărul forțelor și de combinarea acestora.

În final, ne putem restrînge la existența a două cazuri :

1. Acțiunea unei singure forțe

și

2. Acțiunea a două forțe :

a) acțiunea intermitentă a două forțe, o singură dată sau de mai multe ori ;

b) acțiunea simultană a două forțe.

LINIA DREAPTĂ I A

Cînd o forță exterioară îndreaptă punctul într-o direcție oarecare se precizează primul tip de linie, a cărui tendință

este de a-și continua mersul mereu înainte, spre infinit. Aceasta este linia dreaptă, a cărei tensiune reprezintă *cea mai redusă formă de mișcare infinită*.
Personal, înlocuiesc prin termenul « tensiune » concepția obișnuită de « mișcare », aceasta din urmă fiind imprecisă, capabilă de a ne induce în eroare și de a crea riscul unor neînțelegeri de natură terminologică. « Tensiunea » este forța intimă a elementului și nu reprezintă decît o parte a « mișcării » creatoare. Cealaltă parte este « direcția », care depinde de asemenea de « mișcare ». Elementele picturii sînt rezultate reale ale mișcării reprezentate prin:

1. Tensiune

și

2. Direcție

Această departajare pregătește, de asemenea, o bază pentru a diferenția elemente de natura punctului și a liniei, primul dintre acestea neputînd avea decît tensiune fără direcție, în timp ce linia posedă ambele caracteristici. De exemplu, dacă examinăm linia dreaptă exclusiv din punctul de vedere al tensiunii, vom fi în imposibilitate de a distinge o orizontală de o verticală.
Aceeași idee este valabilă pentru analiza culorilor, deoarece anumite culori nu se disting decît prin direcția tensiunii lor.
În categoria liniilor drepte distingem trei tipuri, față de care celelalte drepte nu reprezintă decît variante.
1. Forma cea mai simplă a unei drepte este orizontala. În reprezentarea umană ea corespunde liniei sau planului pe care omul se află în staționare sau în mișcare. Orizontala este deci o bază de suport rece și infinită. Răceala și platitatea sînt principiile acestei linii, astfel că ea poate fi considerată ca *forma cea mai redusă a mișcării reci și infinite*.
2. Verticala face dovada unui caracter totalmente contrar, în măsura în care face un unghi drept cu orizontala, înlocuind platitatea acesteia prin înălțime, iar răceala prin căldură. Verticala constituie deci *forma cea mai redusă a mișcării calde și infinite*.
3. Al treilea tip de linie dreaptă este *diagonala* care, din punct de vedere schematic, deviază în același unghi față de tipurile de linii enumerate anterior, aflîndu-se într-o înclinare similară față de acestea, fapt ce determină sonoritatea ei proprie: echilibrul între rece și cald. În concluzie, deci, ea este *forma cea mai redusă a mișcării rece — cald infinite* (fig. 14, 15).

TEMPERATURA

Aceste trei tipuri pure de linii drepte au temperaturi diferite.
Mișcare infinită:

1. forma rece
2. forma caldă
3. forma intermediară

} formele cele mai reduse de mișcare ale unor infinite posibilități de mișcare

Toate celelalte drepte nu sînt decît variante ale diagonalelor. Diferitele lor tendințe spre rece sau spre cald le definesc caracterul (fig. 16).
Se obține o ordonanță stelară de drepte ce se rotesc în jurul unui punct central comun.

FORMAREA UNEI SUPRAFEȚE

Această ordonanță stelară poate deveni din ce în ce mai densă, încrucișările formînd un punct a cărui suprafață se mărește neîncetat. Este axul în jurul căruia se mișcă liniile pînă în momentul în care formează o suprafață omogenă; în acest fel se creează o nouă formă: o suprafață circulară (fig. 17 și 18). Vom constata, în trecere, că ne aflăm aici în prezența unei noi proprietăți speciale a liniei, respectiv aceea de a forma suprafețe plane.
Același lucru se petrece cînd marginea lineară a unei lopeți dă naștere unei suprafețe plane pe pămînt.
Linia poate forma o suprafață și într-un mod diferit de acesta, într-o situație la care ne vom referi mai tîrziu.
Diferența dintre diagonale și celelalte linii asemănătoare, pe care le-am putea numi *drepte libere*, se concretizează de asemenea prin situația distinctă a temperaturilor; dreptele libere nu ating niciodată un echilibru între cald și rece.
Aceste drepte libere pot trece peste o suprafață dată printr-un centru comun (fig. 19) sau își pot urma traiectoriile în afara centrului (fig. 20); în funcție de aceste două cazuri, ele pot fi clasate după cum urmează:

4. Drepte libere (fără echilibru):
   a) centrate
   b) descentrate

Fig. 15 Schema prototipurilor

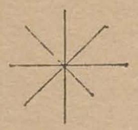


Fig. 16 Schema variantelor de temperatură

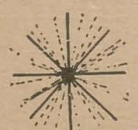


Fig. 17 Densitatea — *Fig. 18 Cercul ca rezultat al densității*

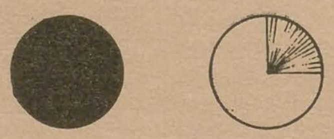


Fig. 19 Drepte libere centrate — *Fig. 20 Drepte libere descentrate*

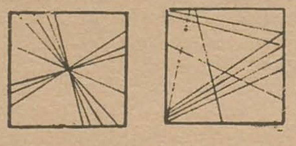


Fig. 24

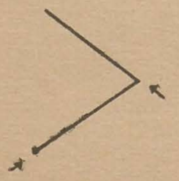


Fig. 25

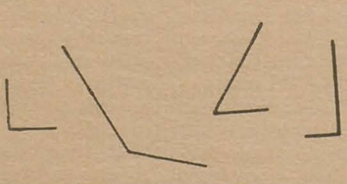


Fig. 26

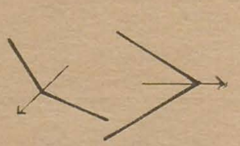


Fig. 27

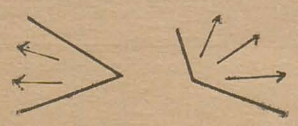


Fig. 33 Linie liberă cu frînturi multiple

CULORI: GALBEN ȘI ALBASTRU

Dreptele libere descentrate sînt prima categorie de drepte care fac dovada unui gen de aptitudini ce le apropie într-o oarecare măsură de culori și le îndepărtează de alb-negru. Culorile care fac în primul rînd dovada unor puternice tensiuni — acelea de a avansa și de a recula — sînt galbenul și albastrul. Dreptele pur-schematice (orizontala, verticala, diagonala, dar în primul rînd primele două) își exercită tensiunile *pe* suprafață și nu au nici o tendință de a se îndepărta de aceasta. Dimpotrivă, dreptele libere — și mai ales cele descentrate — sînt mai puțin legate de suprafață: ele îi sînt în mai mică măsură integrate și par adesea a o traversa. Această ultimă categorie de linii sînt cele mai îndepărtate de punct — cel atît de integrat suprafeței — deoarece au renunțat la elementul de calm. Pe o suprafață *limitată* această legătură efemeră nu devine posibilă decît în cazul în care linia se află în libertate, ceea ce înseamnă că ea nu atinge limitele respectivei suprafețe. În orice caz, între tensiunile care caracterizează dreptele libere descentrate și cazul variatelor culori există o oarecare înrudire. Raporturile naturale dintre elementele « grafice » și cele « picturale », raporturi despre a căror natură ne putem astăzi da seama într-o oarecare măsură, sînt de o enormă importanță pentru viitoarele teorii ale compoziției. Exclusiv pe această cale se poate ajunge la experiențe exacte și ordonate în domeniul construcției, astfel încît primejdioasa nebulozitate, în atmosfera căreia sîntem astăzi condamnați să ne executăm lucrările de laborator, va deveni, cu siguranță, mai diafană și mai puțin sufocantă.

ROȘU

Paralela diagonală — roșu este, în acest caz, o afirmație a cărei justificare ne-ar îndepărta prea mult de tema acestei cărți. Nu vom spune, de aceea, decît un singur lucru: roșul diferă de galben și de albastru prin modul său de a adera la suprafață, iar față de negru și alb printr-o frămîntare interioară, o tensiune conținută.

Diagonala diferă față de dreptele libere prin faptul că e solid așezată pe suprafață, iar față de orizontală și verticală prin marea sa tensiune interioară.

LIRISM ȘI DRAMATISM

Urmărind trecerea orizontalelor în drepte libere, se poate distinge, în mod analog, o modificare a lirismului rece, care trece către un sentiment mai cald, pentru a ajunge la o oarecare constituție dramatică. Dar lirismul este domeniul liniilor drepte și rezultă din acțiunea unei singure forțe asupra fiecărei linii. Dramatismul poartă cu sine, în afara efectului de decalaj (ca în cazul dreptelor descentrate menționate) și răsunetul șocului celor minimum două forțe care se întîlnesc. Influența celor două forțe asupra liniilor se poate exercita în două moduri:
1. Cele două forțe acționează pe rînd — acțiune alternativă.
2. Cele două forțe acționează împreună — acțiune simultană.
Este evident că cel de-al doilea exemplu evocă, în plus, o senzație de « căldură », cu atît mai mult cu cît îl putem considera, în egală măsură, ca rezultat al mai multor forțe ce acționează alternativ.
În acest fel « devenirea » dramatică se accentuează în asemenea măsură încît permite dezvoltarea impetuoasă a liniilor pure ale dramei. Lumea lineară conține deci totalitatea modurilor de expresie, de la lirismul rece pînă la dramatismul fierbinte.

TRADUCȚIA LINEARĂ

Vom putea deci găsi o expresie lineară pentru fiecare fenomen al lumii exterioare sau interioare — un fel de traducere.
Rezultatul celor două moduri de acțiune a forțelor asupra liniilor este următorul:

Forțe	*Rezultate*
1. Două forțe acționează alternativ	Linii angulare
2. Două forțe acționează simultan	Linii curbe

LINII FRÎNTE I B

Liniile frînte le numim și linii angulare.
Deoarece liniile frînte sînt compuse din drepte, ele aparțin rubricii I și sînt clasate în a doua categorie a acestei rubrici B. Linia frîntă se formează prin împingerile exercitate de două forțe (fig. 24).

UNGHIURI I B 1

Formele cele mai simple ale liniilor frînte sînt alcătuite din două părți și sînt rezultatul a două forțe, acționînd fiecare după un impuls inițial. Aceste premise simple provoacă o mare diferență între liniile drepte și cele frînte: acestea din urmă au un contact mai puternic cu suprafața, avînd chiar, parțial, anumite caractere ale suprafeței.

Linia frîntă funcționează ca un pod în formarea suprafeței. Diferențele existente între nenumăratele expresii ale liniilor frînte depind exclusiv de dimensiunile unghiurilor, putîndu-se astfel lua în considerare trei cazuri schematice:

a) în unghi ascuțit — 45°
b) în unghi drept — 90°
c) în unghi obtuz — 135°

Celelalte cazuri se referă la unghiuri mai mult sau mai puțin ascuțite sau obtuze. Putem adăuga la aceste trei prime categorii o a patra, neschematică:

d) în unghi liber

Această linie este deci o linie frîntă liberă. Unghiul drept este solidar și nu își schimbă decît direcția. Nu putem combina decît patru unghiuri drepte care se ating — fie că se ating cu vîrfurile, caz în care se obține o cruce, fie că se ating cu laturile, formînd un plan rectangular (cea mai regulată alternativă a acestuia fiind pătratul). Crucea pe direcția orizontal-vertical este compusă dintr-o linie caldă și o linie rece, ceea ce nu este altceva decît poziția centrală a unei orizontale și a unei verticale.

LUNGIMI

Un alt element de diferențiere a liniilor frînte simple constă în lungimea fragmentelor izolate, condiție care contribuie în mare măsură la modificarea sonorității formelor.

SONORITATE ABSOLUTĂ

Sonoritatea absolută depinde de trei condiții și variază după cum urmează:

1. Sonoritatea dreptelor în funcție de schimbările indicate mai sus (vezi paragraful « Unghiuri » — n.n.) — (fig. 25).
2. Sonoritatea tendințelor către o tensiune, în funcție de un grad mai ridicat sau mai scăzut de acuitate — (fig. 26).
3. Sonoritatea tendințelor capabile de a cuprinde mai mult sau mai puțin dintr-o suprafață — (fig. 27).

LINII FRÎNTE COMPLEXE I B 2

Formele frînte cele mai simple pot fi aduse la o variantă mai complexă, adăugînd celor două drepte de origine cîteva linii în plus. În acest caz, punctul nu mai primește două, ci multiple impulsuri; simplificînd, acestea din urmă pot fi deduse nu ca rezultat al mai multor forțe, ci a două forțe cu acțiune alternativă. Tipul schematic al acestei linii cu frîngeri multiple va fi format din mai multe segmente de lungime egală, perpendiculară unele pe altele.

În funcție de aceste date putem modifica seria infinită a acestor linii; restrîngîndu-le pe două direcții:

1. În combinații de unghiuri ascuțite, drepte, obtuze sau libere.
2. După diferitele lungimi ale segmentelor. Astfel o linie cu frîngeri multiple poate fi o combinație de părți foarte diferite, de la cele simple pînă la cele mai complexe.

Un ansamblu de unghiuri obtuze, cu laturile egale sau inegale, suite de unghiuri ascuțite cu laturi egale sau inegale, înșiruiri de unghiuri ascuțite, alternînd cu unghiuri drepte etc. (fig. 33).

CURBE

Le-am putea numi, de asemenea, linii în zig-zag cu laturi egale, ele formînd o dreaptă în mișcare. Cu vîrfuri ascuțite ele indică înălțimea — deci verticala — iar obtuze fiind,

Fig. 34 Tensiune de linii și curbe

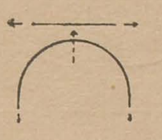


Fig. 35 Dreapta și curba constituie cuplul liniilor originare în opoziție

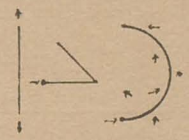


Fig. 36 Cercul în formare

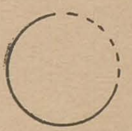


Fig. 37 Spirala în formare

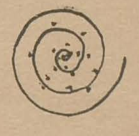


Fig. 38 Cuplul originar al suprafețelor opuse

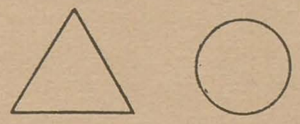


Fig. 39

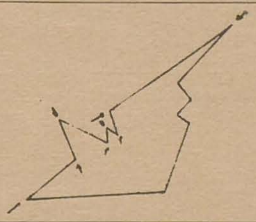


Fig. 40

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

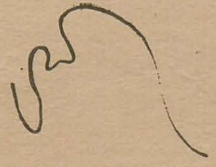
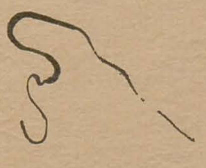


Fig. 44



vor tinde spre orizontală; în același timp, în toate aceste cazuri, ele asigură infinita suplețe de mișcare a dreptelor. Atunci cînd, mai ales la formarea unui unghi obtuz, o forță se dezvoltă într-o manieră continuă, unghiul se mărește, iar forma respectivă tinde către o suprafață plană sau chiar spre cerc.

Afinitatea existentă între liniile în unghi obtuz, curbe și cerc este în egală măsură de natură interioară cît și exterioară: pasivitatea unghiului obtuz, raportul său neutru față de elementele înconjurătoare îi întăresc capacitatea de expresie pentru a-i permite să se rotunjească în acel perfect egocentrism al cercului.

II. Cînd două forțe acționează în același timp asupra unui punct, în asemenea fel încît una dintre ele o depășește sistematic pe cealaltă, se obține o curbă, prototipul a ceea ce este:

1. Curba simplă

Aceasta este, în realitate, o linie dreaptă, deviată de pe parcursul ei de către o presiune constantă; cu cît presiunea este mai mare, cu atît deviația este mai mare și mai importantă și cu atît mai mari sînt tensiunea și dorința de a se închide asupra ei însăși. Diferența internă dintre drepte se găsește în numărul și în caracterul tensiunilor: linia dreaptă posedă în mod net două tensiuni primare care joacă un rol foarte important în cazul curbei, pentru care principala tensiune se exercită în însuși punctul curbării (este vorba de cea de-a treia tensiune, opusă și dominîndu-le pe celelalte două) (fig. 34).

Tensiunea dreptelor și a curbelor

Ascuțimea unghiului este resorbită, iar forța sa reținută, devenită fără importanță agresivă, păstrează în sine o mai acuzată persistență. Un unghi oferă o anumită senzație de tinerețe, de nechibzuință, în timp ce curba dovedește, dimpotrivă, o existență cu delimitări mature, bazată pe o energie conștientă.

LINIA ȘI OPOZIȚIILE EI

Această împlinită maturitate și suplețe a curbei ne incită să căutăm în ea și nu în linia frîntă acea linie cu adevărat opusă celei drepte: modul de formare al curbei precum și caracterul care rezultă de aici, respectiv absența totală a liniilor drepte, ne îndeamnă la uimitoarea constatare: *dreapta* și *curba* formează *tipul de cuplu* al *liniilor opuse* (fig. 35). Linia frîntă constituie deci un element intermediar: naștere — tinerețe — maturitate.

SUPRAFAȚA

În timp ce dreapta reprezintă negația absolută a unei suprafețe, curba este aceea care o *conține în nucleu*. Cînd cele două forțe împing punctul din ce în ce mai departe, în condiții neschimbate, curba care ia naștere în consecință se va reîntoarce mai devreme sau mai tîrziu la punctul ei de plecare. Începutul și sfîrșitul se unifică și dispar în același moment, fără a lăsa urme.

Ne găsim în fața celei mai instabile și în același timp a celei mai stabile suprafețe — cercul[1] (fig. 36).

OPOZIȚIE ÎN RAPORT CU SUPRAFAȚA

În afara celorlalte calități de care dispune, linia dreaptă poartă de asemenea în sine, profund ascunsă, dorința de a reproduce o suprafață, de a se transforma într-o existență compactă și, în plus, închisă în ea însăși. Dreapta este capabilă de acest lucru dar, spre deosebire de curbă (care poate crea o suprafață prin acțiunea a două forțe), ea are nevoie de trei impulsuri pentru a realiza această performanță.

Dar în această nouă suprafață începutul și sfîrșitul nu pot dispărea fără a lăsa urme, ele sînt vizibile din trei locuri. Pe de o parte, absența totală a liniilor drepte și frînte; pe de altă parte, trei drepte și trei unghiuri sînt

[1] Spirala se diferențiază în mod sistematic față de cerc (fig. 37). Forța acționînd din interior o depășește uniform pe cea din exterior, spirala fiind deci un cerc care deviază cu regularitate. În pictură, în afara acestei diferențe, mai există o desosebire cu mult mai esențială: spirala este o linie, în timp ce cercul este o suprafață.
Această diferență, foarte importantă în pictură, nu contează în geometrie, în afara cercului ea desenează elipsa, lemniscatul și alte asemenea forme plane de genul liniilor (curbe). De asemenea, denumirea de « curbă » pe care o utilizez nu corespunde terminologiei geometrice exacte care, în mod inevitabil, e obligată să aplice clasificări bazate pe formule; acestea din urmă (parabole, hiperbole etc.) nu contează printre preocupările picturii.

atributele celor două tipuri de suprafețe primare și în opoziție. *Astfel, puse față în față, aceste două suprafețe formează cuplul suprafețelor originale și opuse.*

TREI CUPLURI DE ELEMENTE

Aici, vom ajunge la afirmarea cîtorva corelații între cele trei elemente picturale practic unite, dar teoretic separabile:

linie —	*suprafață —*	*culoare*
dreaptă	triunghi	galben
curbă	cerc	albastru
Primul cuplu	al doilea cuplu	al treilea cuplu

Trei tipuri originale de cupluri de elemente contrare (fig. 38).

SUPRAFEȚE

Cu cît forțele care acționează asupra unui punct sînt mai numeroase, cu atît direcțiile lor sînt mai variate, fragmentele de linii frînte mai diferite ca lungime, iar suprafețele formate sînt mai complicate. Variațiunile sînt inepuizabile (fig. 39). Menționăm acest lucru pentru a explica diferențele existente între liniile frînte și curbe. Variațiile infinite ale suprafețelor formate de către curbe nu sînt niciodată străine de o înrudire (adeseori chiar îndepărtată) cu cercul, de vreme ce poartă în ele tensiunile caracteristice ale cercului (fig. 40).
Vom menționa, în continuare, cîteva variații posibile ale curbelor.

LINII ONDULATE

II. 2. O curbă complexă sau *ondulată* se poate compune:
1. din segmente de cercuri
2. din segmente libere
3. din mai multe combinații ale celor două cazuri precedente

Aceste trei categorii acoperă toate posibilitățile de formare a curbelor.
Cîteva exemple vor confirma această regulă:
Curbă — geometric ondulată: rază egală — alternativă regulată de presiune pozitivă și negativă. Curent orizontal, cu tensiuni și destinderi succesive (fig. 41).
Curbă — ondulare liberă: deplasarea presiunilor superioare odată cu o extensie corespunzătoare pe orizontală:
1. aspectul geometric dispare
2. presiunea pozitivă și negativă alternează neregulat, prima depășind-o cu mult pe cea de-a doua (fig. 42).
Curbă — ondulare liberă: deplasări accentuate. Luptă energică între cele două forțe. Presiunea pozitivă acționează în înălțime (fig. 43).
Curbă — ondulare liberă: variațiune a celei precedente
1) punctul culminant îndreptat spre stînga — evitînd atacul energic al puseului negativ;
2) accentuarea înălțimii prin întărirea liniei — intonație (fig. 44).
Curbă — ondulare liberă: după o primă înălțare spre stînga, o mare tensiune bruscă, în înălțime, spre dreapta. Destindere circulară spre stînga. Patru valuri sînt dirijate energic de jos—stînga spre sus—dreapta (fig. 45).
Curbă — geometric ondulată. Contrariul curbei de la fig. 41 — urcare pură cu devieri ușoare către stînga și dreapta. Slăbirea amplitudinii valurilor conduce spre o mai mare tensiune a verticalei. Razele, de jos în sus: 4, 4, 4, 2, 1 (fig. 46).
În aceste exemple rezultatele sînt obținute ca urmare a două condiții:
Acțiuni
1. Combinarea presiunilor active și pasive
2. Concursul «sonorității directive». Acestor doi «factori sonori» li se poate adăuga încă:
3. Intonația liniei însăși

INTONAȚIE

Această intonație a liniei este o augmentare sau o diminuare spontană a forței sale. Un simplu exemplu poate înlocui descrieri detaliate (fig. 47, 48, 49).

LIMITE EXTERIOARE

Un factor sonor special al liniei îl constituie:
4. Marginile exterioare ale liniei, formate parțial prin intermediul intonației, la care ne-am referit mai sus. În aceste cazuri, cele două margini ale liniei pot fi considerate ca două linii exterioare independente, afirmație a cărei valoare este mai mult teoretică decît practică.
Cît despre conformația exterioară a liniei, ea ne reamintește aceleași probleme ce se iviseră în legătură cu punctul. Netedă, dantelată, zdrențuită, rotunjită, toate acestea sînt caracteristici ce evocă anumite senzații tactile ce justifică importanța marginilor laterale ale liniei. Pentru linii, diferitele combinații de senzații tactile sînt mult mai extinse decît în cazul punctului. De exemplu, marginile netede ale unei linii în zig-zag; marginile dantelate ale unei linii netede și rotunde; marginile zdrențuite ale unei linii în zig-zag sau ale unei linii rotunjite etc. Toate aceste calități pot fi aplicate celor trei tipuri de linii — dreaptă, frîntă și curbă — iar fiecare margine poate fi tratată în mod diferit.

III. COMBINATE

Al treilea și ultimul tip de linie este rezultatul combinării primelor două categorii, linia ce se formează fiind denumită:
combinată: natura fragmentelor sale îi determină caracterul
1. Este o *combinație geometrică* în cazul în care fragmentele alcătuitoare sînt exclusiv geometrice
2. Este o *combinație mixtă* cînd fragmentelor geometrice li se alătură și fragmente libere
3. Este o *combinație liberă* dacă este compusă exclusiv din linii libere

COMPOZIȚIA

Acțiunea forței ce acționează asupra unui material dat determină *viața*, exprimată în tensiuni. Aceste tensiuni provoacă reliefarea sensului interior al elementelor. Elementul este rezultatul real al forței ce acționează asupra acestui material. Linia este cel mai clar și cel mai simplu dintre aceste procedee, exactă atît în concepție, cît și ca utilizare. Astfel, *compoziția* nu este altceva decît organizarea cvasi-exactă, în conformitate cu anumite legi, a forțelor conținute în tensiunea elementelor.

COMPLEX DE LINII

Pînă acum am încercat să clasăm cîteva linii examinîndu-le proprietățile. Diferitele modalități de a utiliza un număr mai mare de linii și maniera în care acestea se influențează reciproc, integrarea unei singure linii într-un grup sau un complex de linii, toate acestea sînt chestiuni de compoziție și depășesc deci limitele intențiilor mele actuale. Cu toate acestea, cîteva exemple caracteristice ne sînt utile în măsura în care, grație acestora, va fi clarificată natura liniilor în cauză. Alăturat putem urmări cîteva ansambluri, reproduse aici, nu în intenția de a oferi o imagine completă, ci exclusiv pentru a semnala o serie de compoziții mai complicate.
Cîteva exemple simple de ritmuri:
Fig. 50: repetiția unei drepte, alternînd greutățile
Fig. 51: repetiția unei linii angulare;
Fig. 52: repetiția opusă de linii angulare, formarea unei suprafețe;
Fig. 53: repetiția unei curbe
Fig. 54: repetiția opusă a unei curbe, repetiția formării prin opoziție a unei suprafețe;
Fig. 55: repetiția centrală ritmată a unei drepte;
Fig. 56: repetiția centrală ritmată a unei curbe;
Fig. 57: repetiția unei curbe, accentuată printr-o curbă care o însoțește;
Fig. 58: repetiția opusă a unei curbe

TIMP

Elementul timp este, în general, mai evident în cazul unei linii decît în cazul punctului: lungimea conține noțiunea timpului. Urmărirea unei drepte nu necesită un timp egal cu acela folosit în urmărirea unei curbe, chiar dacă liniile sînt egale ca lungime, iar cu cît curba este mai agitată, cu atît mai mult se întinde lungimea ei în timp. Linia oferă deci mari posibilități de utilizare a elementului timp. Utilizarea timpului în orizontale și verticale sugerează alte culori, existînd posibilitatea ca, în realitate, să fie vorba de lungimi diferite, fapt ce se explică din punct de vedere psihologic. Nu trebuie deci neglijat elementul timp în compozițiile pur lineare, acesta urmînd să fie supus unei examinări exacte în studiul compoziției.

Traducere de MARIUS TĂTARU

Fig. 45

Fig. 46

Fig. 47 *Curba geometrică suitoare*

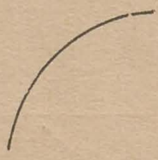


Fig. 48 *Aceeași curbă cu o diminuare regulată a intonației, ceea ce produce o mai mare tensiune în suiș.*

Fig. 49 *Intonare spontană a unei curbe libere*

Fig. 50

Fig. 51

Fig. 52

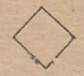


Fig. 53

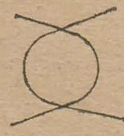
Fig. 54

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 57

Fig. 58



RUBENS ŞI CORPUL UMAN

Rubens s-a născut în 1577. El a fost contemporanul lui Cervantes şi al lui Corneille. Drumul Calvarului şi Martiriul Sfîntului Lievin au fost create în 1636, în acelaşi an cu Cidul. Corneille a aparţinut unei epoci în care lumea trăia cu putere sentimentul eroicului: se scriau pastorale eroice şi comedii eroice. Expresia eroicului era grandilocvenţa, limba bătrînului Diegue. În acelaşi timp, « Don Quijotte » a însemnat răzbunarea bunului simţ, a simţului măsurii ridicat împotriva gustului exagerării. Opera lui Rubens este pătrunsă de spiritul contradictoriu al celor două tendinţe. Grandilocvenţa, servită de o imaginaţie fără limite în invenţia formelor plastice, este stăpînită de o ordine şi organizaţie perfectă a mijloacelor de expresie.

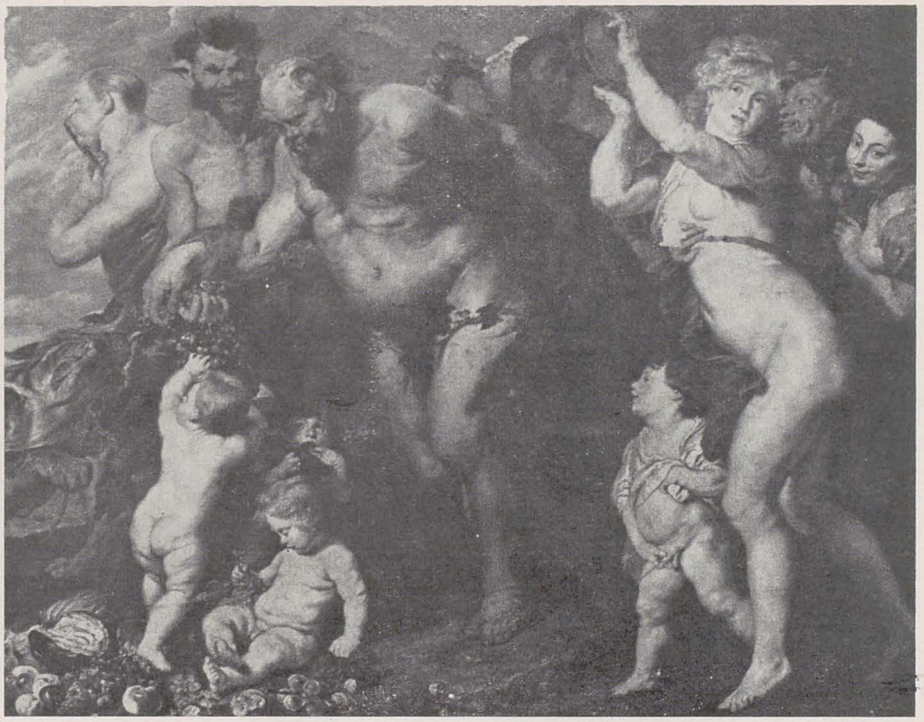
Rubens vede lucrurile deasupra măsurii obişnuite. Exagerarea este legată de forţa elocinţei, aceeaşi care în literatură a dat capodopere nemuritoare. Este genul lui Lucian, şi uneori al lui Virgiliu, adesea al lui Tacitus, dar întotdeauna al lui Corneille şi, mai tîrziu, al lui Victor Hugo.

« Rubens este înzestrat cu un deosebit talent al elocinţei – spune Fromentin *. Limbajul său, ca să-l definim mai bine, e ceea ce am numi, în literatură, un limbaj oratoric. Atunci cînd improvizează, acest limbaj nu-i prea frumos ; cînd şi-l cizelează, e magnific. Este prompt, neaşteptat, abundent şi înflăcărat ; în orice împrejurare este deosebit de convingător. Rubens surprinde, uluieşte, inspiră repulsie, jigneşte, dar aproape întotdeauna convinge şi, atunci cînd e cazul s-o facă, te înduioşează ca nimeni altul ».

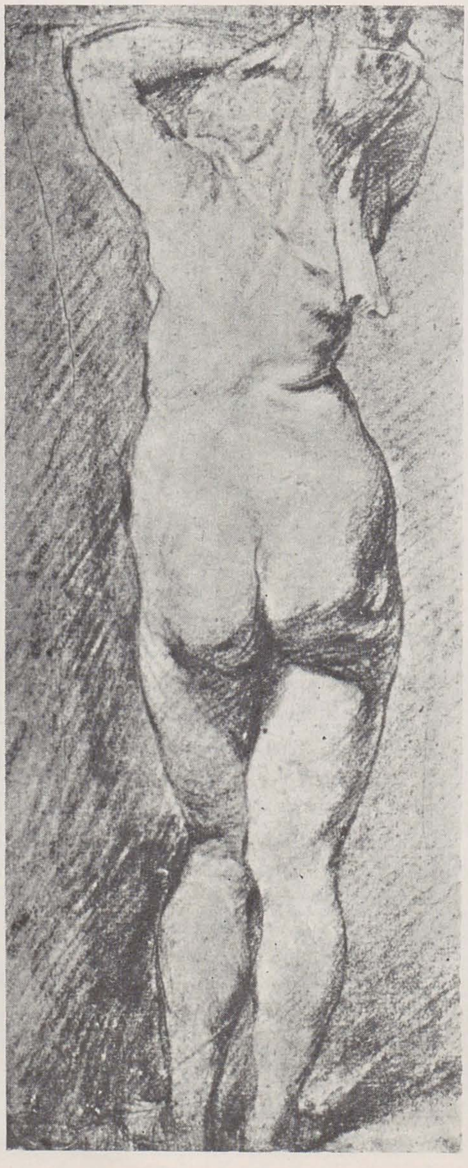
Instrumentul principal al existenţei oratoriei grandilocvente a lui Rubens este corpul uman. Rubens a fost considerat ca un pictor al formelor modelelor flamande, al unor forme feminine robuste, plantuроase şi a unor tipuri masculine de o dezvoltare şi forţă herculeană. Dar în această judecată, care pare firească, se ascunde o considerare simplistă şi superficială a raportului creaţiei rubensiene cu natura şi cultura. Rubens a fost un artist de o rafinată formaţie intelectuală. Aceleaşi modele pe care Rembrandt le-a transfigurat prin forţa intuiţiei spiritualităţii lor, Rubens le-a văzut prin prisma culturii sale umaniste ; un umanism de provenienţă italiană şi o viziune a omului în a cărei amploare se întrevede acea manieră « a far grande » a lui Michelangelo. Tatăl lui Rubens, fiul unui farmacist din Anvers, era om învăţat în domeniul dreptului şi legilor şi devenise magistrat municipal al oraşului natal. Mama artistului, Maria Pyjelincks, era o « campinoisă » din înalta burghezie. În timpul teribilelor persecuţii religioase din Ţările de Jos, iniţiate de ducele de Alba, juristul Jean Rubens se refugiază cu familia la Colonia (1571), unde devine Consilierul Anei de Saxa, soţia a doua a lui Wilhelm Taciturnul. Rubens s-a născut în oraşelul Siegen. El şi-a început studiile la Colegiul iezuit din Colonia, continuîndu-le strălucit la Anvers. La vîrsta de 16 ani vorbea germana, franceza şi flamanda şi mînuia cu uşurinţă latina.

* Eugène Fromentin: Maeştri de odinioară. Ed. Meridiane 1973.

Războiul amazoanelor, 1619, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



1. Răpirea fiicelor lui Leucip, Alte Pinakothek, München; 2. Bacanală, 1618—1620, Berlin, Staatliche Museen; 3. Nud, desen, Luvru; 4. Nud, desen, Luvru; 5. Bărbați, la baie, desen, Luvru; 6. Autoportret, 1638—1640, Viena, Kunsthistorisches Museum; 7. Sacrificiul lui Abraham, spre 1620, Luvru



Formaţia sa umanistă şi-o desăvîrşeşte prin frecventarea imprimeriei Plantin, unde cunoaşte, datorită prietenului său Balthazar Moretus, pe marii erudiţi ai timpului. Dorinţa sa de instruire în domeniul istoriei, literaturii şi ştiinţei nu s-a istovit de-a lungul întregii sale existenţe.
După terminarea studiilor îşi desăvîrşeşte educaţia în spirit curtean, ca paj al văduvei unui guvernator din Anvers, Contesa Lalaing, unde deprinde eleganţa şi bunele maniere.
Educaţia artistică a început-o cu Adam Van Noort şi a desăvîrşit-o cu Otto Van Veen (Valnius), un pictor savant italienizant. După terminarea instrucţiei (1598), Rubens pleacă în Italia (1560), unde va rămîne timp de opt ani în serviciul prinţului Gonzaga, în Mantua. În acest răstimp are misiuni diplomatice în Spania pe lîngă Filip al III-lea şi ducele de Lerma.
În acest interval de timp activitatea sa principală a constat în studiul pictorilor italieni, în special al celor din secolul al XVI-lea, în frunte cu Michelangelo, apoi al artei antichităţii. Rubens a cunoscut în mod cert unele din manuscrisele lui Leonardo, după care copiază şi din care se inspiră, desigur în concepţia «Tratatului despre figura umană», operă teoretică de mare amploare, rămasă neterminată. În 1608, cu toate că Gonzaga insistă să rămînă în continare la Mantua, Rubens se reîntoarce la Anvers.
Pictura flamandă se găsea de mai bine de un secol sub influenţa artei italiene. Artiştii părăsiseră natura pentru imitaţia exemplelor italiene şi pentru ambiţia de a traduce nobilele preocupări ale umanismului.
Pictura italiană era atunci prototipul picturii. În dialogul cu pictorul spaniol Francisco de Holanda*, Michelangelo caracterizează astfel cele două picturi: «În Flandra se pictează tocmai pentru a înşela ochiul, lucruri care încîntă, sau despre care nu se poate vorbi rău, ca sfinţi şi profeţi. Pictura lor reprezintă doar trenţe, ziduri, cîmpuri verzi, desişuri de arbori, fluvii şi poduri, cărora li se spun peisaje, populate de numeroase figuri. Toate acestea, chiar de par frumoase, sînt pictate de fapt fără o idee precisă sau artă adevărată, fără simetrie şi proporţie, fără grija de a alege şi fără dezinvoltură, şi, în fine, fără substanţă şi vigoare. Şi cu toate acestea, în alte ţări se pictează şi mai rău decît în Flandra, şi nu vorbesc atît de aspru despre pictura flamandă pentru că ar fi rea în întregime, ci pentru că vrea să facă bine multe lucruri (fiecare din ele fiind singur de ajuns datorită îndrăznelii sale), încît nu-i reuşeşte nici unul.
Operele care se fac în Italia sînt aproape singurele care se pot numi pictură adevărată, şi din această cauză pictura bună se cheamă de obicei italiană; şi dacă în alte ţări s-ar picta astfel, îi vom da numele acelei naţiuni sau provincii. Nimic nu e mai înalt şi mai religios decît pictura bună, deoarece nimic nu trezeşte şi nu întreţine credinţa în oameni înţelepţi, ca dificultatea perfecţiunii, care se uneşte şi se alătură lui Dumnezeu» . . .

Rubens este artistul flamand care a ştiut să armonizeze calităţile specific flamande cu spiritul umanist al artei italiene şi aceasta apare clar în concepţia formelor omului în opera sa. Pictor al Arhiducilor Albert şi Isabella, el desfăşoară concomitent o strălucită activitate de diplomat la curţile Franţei, Angliei şi Spaniei. Regele Carol I l-a înălţat la rangul de cavaler şi l-a numit secretar al Consiliului privat. S-a aflat în relaţii diplomatice cu Richelieu, cu Buckingham şi Olivarès, susţinînd cauza păcii şi a bunelor raporturi între state. Palatul său din Anvers era un loc de întîlnire al spiritelor alese, al savanţilor şi erudiţilor timpului.

Viaţa lui Rubens a fost un frumos exemplu de geniu ordonat. Totul a fost ordonat în existenţa ca şi în metoda de lucru şi execuţie a operei. Se cunosc aproximativ 1500 de tablouri de Rubens atestînd toate o deosebită imaginaţie în concepţie şi siguranţă în execuţie. Aceste calităţi s-au manifestat de timpuriu şi s-au menţinut constante de-a lungul scurtei sale vieţi.

Stilul reprezentării figurii umane apare desăvîrşit de la început. Despre originalitatea acestui stil Fromentin* se pronunţă astfel: «Dacă stil ideal înseamnă doar puritate şi frumuseţe transcrise în formule, atunci (Rubens) n-are stil. Dacă grandoarea înseamnă elevaţie, pătrundere, forţă meditativă şi iniţiativa unui mare gînditor, atunci îi lipseşte grandoarea şi gîndirea.
Dacă ne oprim la gust, e lipsit şi de gust. Dacă vă place o artă stăpînită, concentrată, condensată, aceea a lui Leonardo, bunăoară, arta lui Rubens nu poate decît să vă irite cu obişnuitele-i dilatări, şi să vă displacă. Dacă raportăm toate tipurile omeneşti la tipul Fecioarei din Dresda, nu al Giocondei, sau la tipurile lui Bellini, Perugino, Luini, artişti care au definit cu fineţe graţia şi frumuseţea femeiască, nu vom mai avea nici un fel de îngăduinţă faţă de frumuseţea planturoasă şi farmecele dolofane ale Helenei Fourment».
Rubens este comentat de obicei în legătură cu viziunea grandioasă a subiectului, pentru imaginaţia fecundă: o artă robustă şi puternică în simplitatea ei.

Gloria adevărată a lui Rubens este aceea de colorist. Concepţia coloristică simfonică a tabloului este latura creaţiei sale care a impresionat îndeosebi. «Pentru ce un tablou de Rubens este atît de evident şi irezistibil „rubensian" — se întreabă René Huyghe*. Totul pare a colabora: mai întîi există această dominantă roşie, care evocă îndată sîngele, carnea, ondulaţiile forţelor vitale. Ea nu este totuşi decît o voce într-un cor, unde îşi ţin părţile lor, desenul, ondulant, ca un torent rapid, care îşi deschide un drum agitat, compoziţia întreagă, pe care am văzut-o stabilindu-se pe linii de forţă proiectînd în spaţiul pictural ritmul lor tumultuos. Mai este încă şi ceea ce reprezintă tabloul: formele carnale sau vegetale, parcurse de fluxul arterelor, sau irigate de sevă, corpuri feminine, amplificînd tot ceea ce în ele poate să fie chemare, corpuri masculine care fac să ruleze muşchii sub piele, pretutindeni un lirism puternic al vieţii, docil la toate dorinţele sale, dispreţuitor la delicateţele sale».

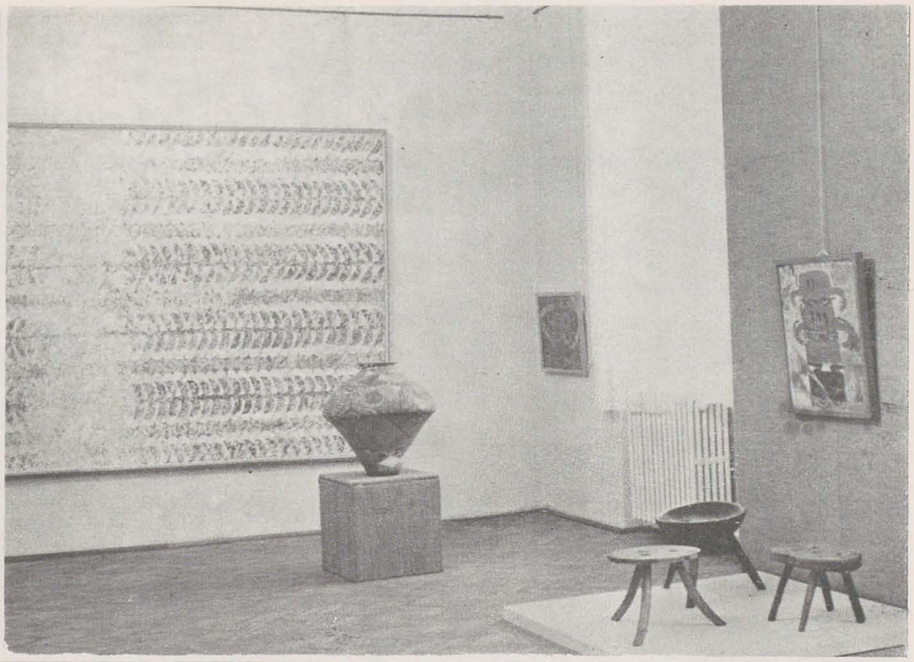
Astăzi Poussiniştii şi Rubensiştii sînt denumiri uitate, ca şi faimoasa lor dispută pentru întîietate. Rubens rămîne un adevărat prinţ al coloriştilor, care a folosit într-un mod personal experienţa Veneţienilor şi a avut o influenţă puternică asupra unei întregi lumi de pictori. Van Dyck şi Jordaens au fost discipolii lui imediaţi. Watteau şi-a format paleta copiind în galeria Medicis din Luvru. Greuze şi adepta sa, Me Vigée-Lebrun, au încercat să sondeze secretele coloristului, iar marele Delacroix l-a avut în permanenţă ca un îndreptar

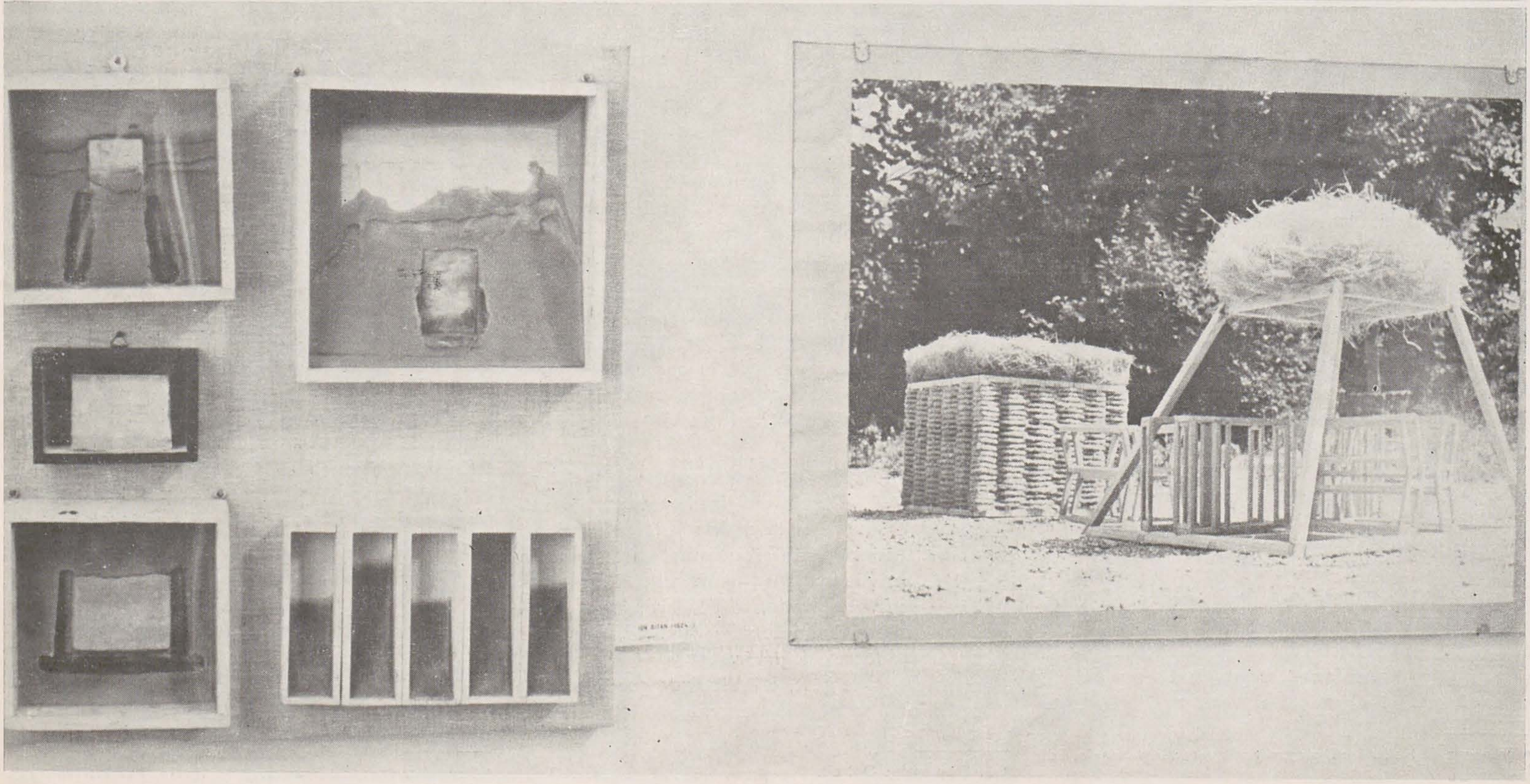
Prof. Dr. GH. GHIŢESCU

* Francisco de Hollanda: Dialoguri romane cu Michelangelo, Ed. Meridiane, 1974.

* E. Fromentin: Op. cit.

* René Huyghe: Dialogue avec le visible, Flammarion 1955.





O EXPERIENȚĂ MUZEOGRAFICĂ

SINTEZE DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ COMPARATĂ

Această manifestare, desfășurată o bună perioadă de timp în cursul anului trecut la muzeul județean din Suceava, este un important exemplu de *expoziție-cercetare*, bazată pe o problematică autentică. Ea apare ca o construcție pe tema — niciodată explicită, totdeauna implicită — *constantă ineliminabilă: a face istoria*, și are caracterul de expoziție experimentală ce perturbă (=pune în discuție, polemizează cu) unele obișnuințe și ticuri organizatorice muzeografice. Pe alt plan, este o reușită *expoziție de autor*, prin care pictorul Paul Gherasim continuă și adîncește preocupările sale cu intenționalități asemănătoare ; este de presupus o urmare, o « muncă în curs ». La un prim inventar al expoziției se constată că ea conține producții primitive, antice, medievale, artă populară, pictură modernă și contemporană, fotografii (exponatele se află fie în patrimoniul muzeului sucevean, fie sînt împrumutate de la autori).

Justificarea etalării « sincrone » este limpede: indiferent că vas de Cucuteni, fragment de ceramică smălțuită din secolul XV, facsimil de act de domnie din timpul lui Ștefan cel Mare, cămașă femeiască brodată, « chersîn cu linguroi », pictură de Andreescu sau fotopictură de Grigorescu Ion, fotografie de Matei Lăzărescu sau proiect de Pavel Ilie, toate au statutul unificator de *obiecte culturale*.

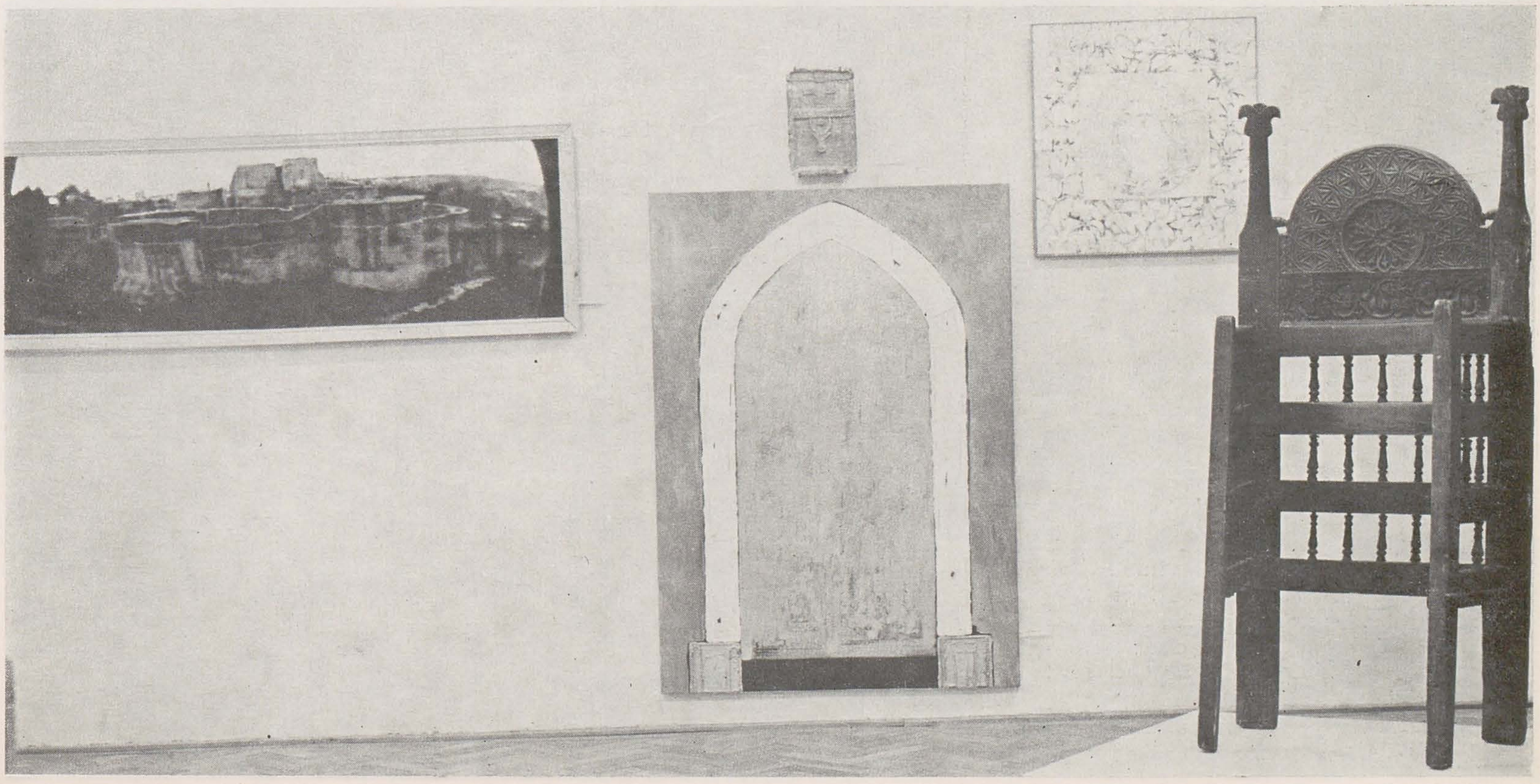
Autorul expoziției a procedat la stabilirea unei colecții — colecția poate fi denumită o instituție în populația obiectelor, obiecte înțelese ca « revelatoare ale societății », dar, mai important, colecția este caracterizată de o *creștere orientată de un factor unitar de asemănare* — aptă să concretizeze o îndelungă meditație personală, cu deschidere etică, estetică, antropologică asupra specificului național, « acel complex de caractere fizice și psihice care se presupune că lucrează în geneza diverselor manifestări artistice [. . .] ale fiecărui popor » (P. P. Negulescu). Acest *material existențial* — din categoria generalului sau particularului, a colectivului sau individualului — produsul, cum spunea Iorga, « unei lungi experiențe ieșite dintr-o bogată încercare a oamenilor pe pămîntul lor », este supus unei operații de *clasificare*. Dacă a clasa este o îndeletnicire destul de simplă, avînd criterii certe, prealabil stabilite (material, destinație, cronologie, gen, chiar . . . alfabet — alegem dintre normele muzeografice), clasificarea unui asemenea tip de colecție presupune o ordine specială, în bună măsură intuitivă, un intens efort de a stabili un echilibru între procedeul științelor, dominat, cum s-a observat, de simbolul egalității, și procedeul liric, unde fiecare termen este de neînlocuit, între metodic și spontan. Într-un asemenea demers — ce urmărește să facă vizibilă gîndirea, să vizualizeze o lume de « idei gingașe » — oricînd supus unor pericole (apoteoza vagului, estetismul carbonizat, aspectul fragmentar și contradictoriu ar fi cîteva din ele), din lista exigențelor nu pot lipsi evidențierea unor structuri apropiate din punct de vedere morfologic și genetic, mai întîi stabilirea unor « matrice de similaritate » și dispunerea unor producții, atît de diferite, totuși, în *unități morfemice* (unele exemple în acest sens sînt prezentate în ilustrația fotografică).

Din evidențierea acestor asociații, corelații concomitente, concluzia ce se desprinde nu este îndepărtată de definiția mallarméeană a sintezei: « La toate etajele artei se repetă aceeași liturghie a reciprocității ». Puternic implantată în tradiție, expoziția impresionează printr-o exemplară înțelegere a *productivității creatoare*, acest cuantum al noutății în unitatea de timp ; autorul alege creații recente ce contrazic normele tradiționale despre pictură (norme care, în parte, sînt consecințe ale rolului exagerat acordat picturii, după Renaștere) dar servesc criteriilor sale. În acest punct, expoziția apare și ca o reflecție asupra « muzeului azi » ca laborator al artei actuale.

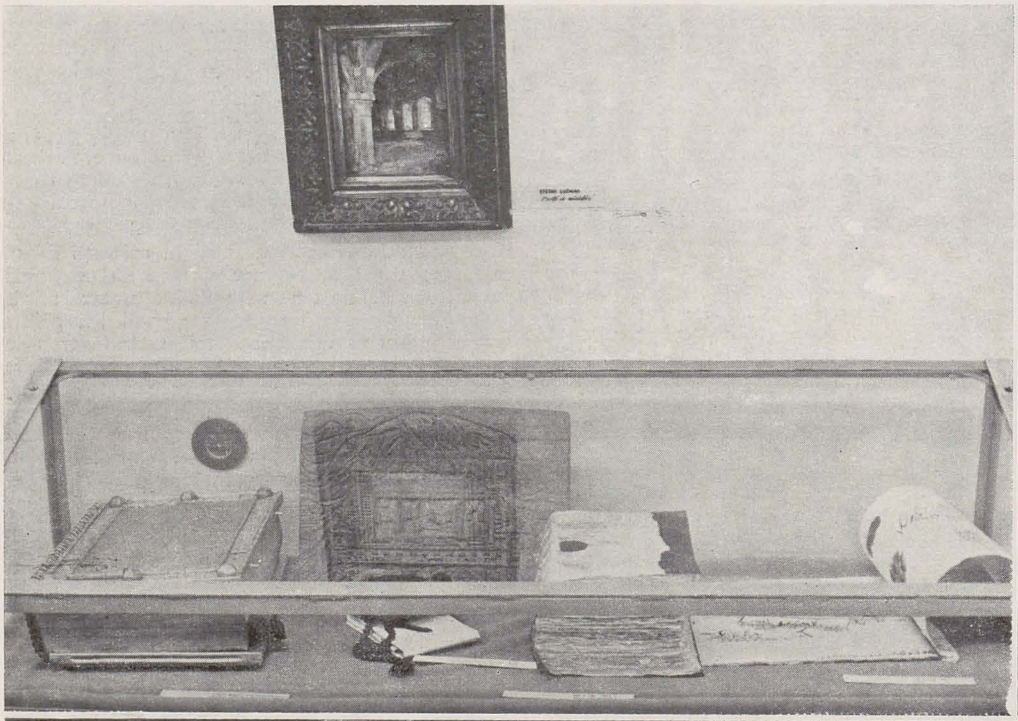
În ocazii ca aceasta, conceperea unei expoziții devine o activitate cu adevărat creatoare, aliind la cantitatea de informație tensiune intelectuală și intensitate emotivă.

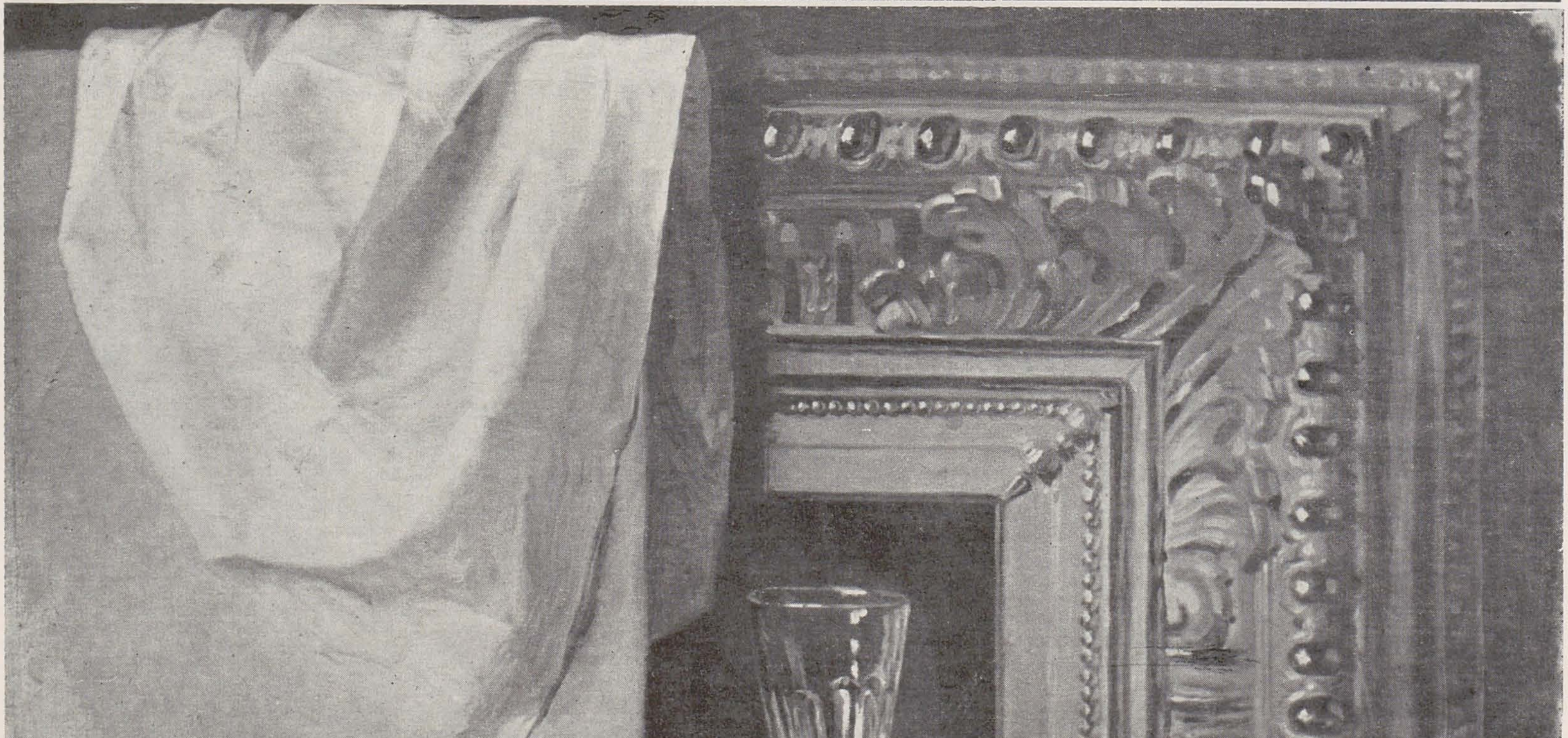
MIHAI DRIȘCU

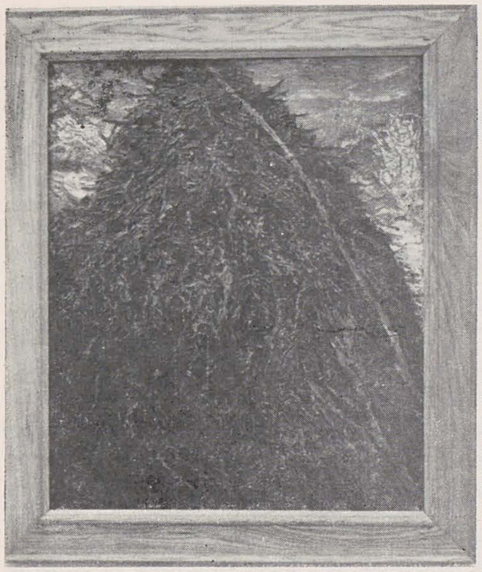
1—3. Aspecte din expoziție; 4. GRIGORESCU ION: Țăran; PAUL GHERASIM: Stejarul; 5. ION BITZAN: Urme; PAVEL ILIE: Proiect; 6. Aspect din expoziție

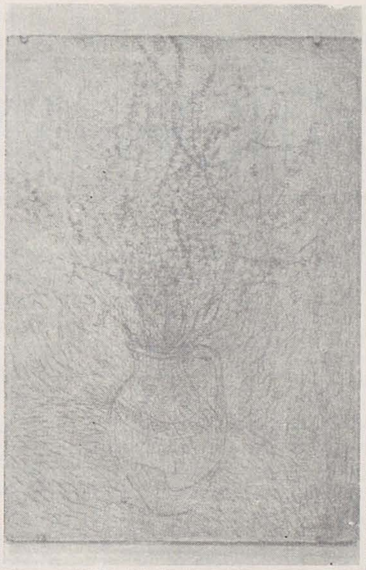


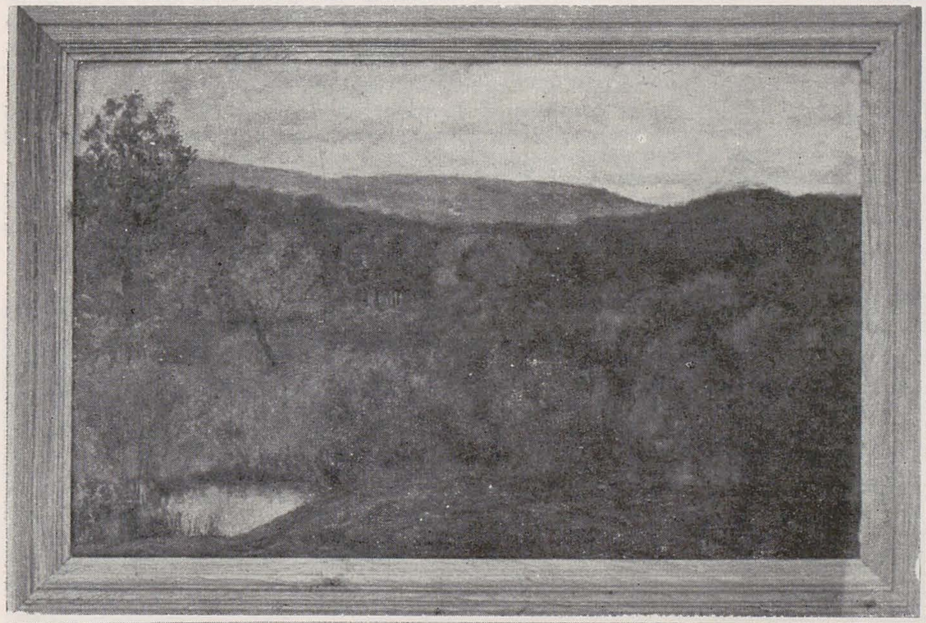
1. *Aspect din expoziție*; 2. Anonim sec. XIX: *Portret de femeie*, ulei; 3. EMANOIL BARDASARE: *Colț de ramă cu pahar*; 4. HORIA BERNEA: *Stog de fîn*, ulei; 5. GHEORGHE BERINDEI: *Vas cu busuioc*, desen; 6. FLORIN NICULIU: *Natură moartă*, ulei; 7. THEODOR PALLADY: *Bucium, peisaj*, ulei; 8. IOAN ANDREESCU: *Cap de cal*; 9. ION GHEORGHIU: *Grădină suspendată*, ulei

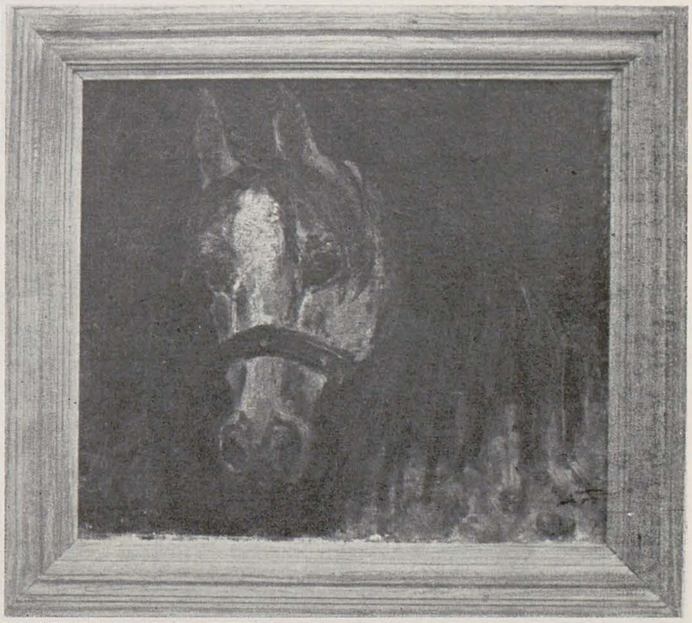












MARIANNE SIMTION-AMBROSI

Este deosebit de plăcut să scrii despre o acuarelistă atît de subtilă cum ne apare, prin creația ei, Marianne Simtion-Ambrosi. Acest lucru se explică prin două cauze. În primul rînd, ne ispitește să analizăm admirabilele lucrări ale artistei, pentru că în ele anumite însușiri consacrate ale acuarelei — virtuți mult îndrăgite de marii pictori — sînt reevaluate în cel mai bun spirit modern în țara noastră. În al doilea rînd, ne preocupă creațiile acestei înzestrate și meditative artiste, deoarece în substratul intim al lucrărilor ei — substrat expresiv și bogat în semnificații — apare un neașteptat fond de luciditate critică ce parcă s-ar opune, într-un plan mai puțin evident la prima vedere, climatului liric de ansamblu al imaginii și dimensiunii pasionale a întregului, în care opera ni se înfățișează. Această trăsătură distinctivă a stilului artistei face ca actul de revelație a unor esențe de viață — act propriu oricărei opere autentice de artă — să fie dozat cu o pricepere plină de rafinament și cu o îndemînare de a construi stăpînit, aproape savantă.

Ceea ce, în alți termeni, ar însemna controlarea unor impresii de bază, afective și deseori expresionist formulate, prin intermediul unor moduri stilistice riguroase și grave; acestea dau accent operei și o fac să se constituie, într-o mișcare finală și pe un plan de construcție totalizatoare, într-un chip oarecum liniștit și sever închegat. Și, într-adevăr, ceea ce caracterizează din plin creația acestei artiste este vocația decantării pure și aproape raționale a universului de impresii puternice și fapte conflictuale, pînă la acea limită curată a înțelegerii, în adîncime, a lumii, unde toate imaginile — fie ele senine sau violente — se contopesc într-o stranie unitate, ca într-un act al reflecției ultime asupra elementelor prime ale firii, ce stau în spatele aparențelor vieții reale. Este exact așa, ca și cum artista ar primi totalitatea impresiilor din lumea exterioară cu un fel de bucurie lăuntrică că a descoperit învelișuri de viață, fără ca această bucurie să atingă însă și culmea desăvîrșirii. Dimpotrivă, bucuria se amestecă, de îndată, cu o doză de amărăciune. Pe acest fond de trăire secundă se întemeiază o stare de neliniște interioară și, fără îndoială, incertitudinea căutărilor ce vor urma. În raporturile ei vizuale cu existența obiectivă, artista n-a descoperit numai armonia proporțiilor, ci și stadiile de profundă tensiune, prezente cu stăruință la nivelul formelor primare.

Drept urmare demersul artistei va fi acela al unei continui și tulburate sinteze. Iar sensul acestei unificări are o direcție unică: reducerea impresiilor pînă la nivelul unei afirmări concentrate și elementare. Și astfel, orașul, în ampla lui desfășurare modernă, constituind un prilej de atîtea și atîtea sugestii contra-

dictorii, începe să fie adus, prin transfigurare plastică, la proporțiile unor structuri simple pe care se așează pete mari de culoare. Implicit, un zid devine, printr-o seamă întreagă și rapidă de reducții succesive, un proiect al jocului de lumini transparente. În schimb, chitara, dezvoltată inițial pînă la dimensiunile unui simbol fundamental al stării melodice, proprii lumii obiective, se întrece în mutația ei expresivă, pe tărîmul existenței, cu elementele prime care o stăpînesc. Dar această mișcare reprezintă doar o provizorie tentativă de emancipare a particularului firii. Pînă la urmă, elementele primordiale depășesc, prin amploarea lor, condiția particularului. Acesta rămîne să se cristalizeze în spațiul ce-l înconjoară și îl cuprind.

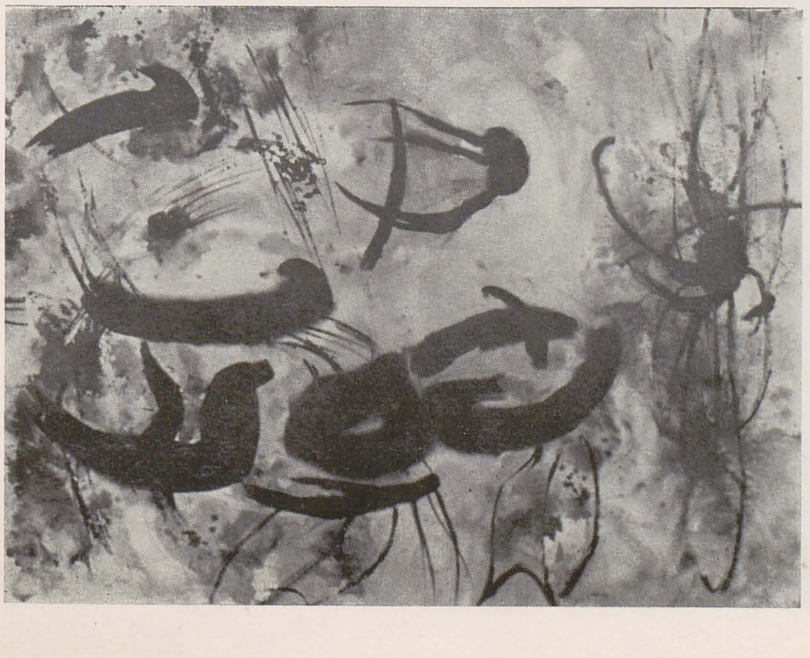
Fără îndoială, în această modalitate a reducției perpetui a impresiilor imediate, pînă a se ajunge la o reflecție pură dar nedefinitivă asupra înțelesurilor vieții, stă întreaga forță a talentatei artiste. Se amestecă aici, în jocul curat al lucidității care se vrea sobră și dominatoare, deși a pornit de la stadiul cînd era guvernată de eveniment, un fior discret al lirismului gingaș și evocator în dialogul lui cu aspirațiile raționale. Iar acest lirism este de cea mai bună calitate. El se oglindește în transparența limpezită a cîmpurilor — de altfel reduse ca dimensiune — dintre elementele de structură. Aspectele structurale sînt tratate în schimb pe suprafețe mari, în așa fel încît părțile lor componente, disociate într-un mod pe cît de sistematic, pe atît de elegant și cuceritor — ca niște calupuri palpabile — dau impresia că domină stăruitor cîmpurile de care am amintit înainte. Structura constructivă devine acum parcă un simbol al alcătuirilor lumii obiective. Ea guvernează și face ca realul să devină în alt mod inteligibil. Numai că acest caracter precumpănitor al structurii elementare are și el o notă distinctă. Arta modernă aspiră în general către atari orientări către matrici fundamentale de existență. Ceea ce definește în mod cu totul specific o astfel de năzuință la Marianne Simtion-Ambrosi este chemarea esențialului pe căi, pe cît de îndepărtate, pe atît de simple și de stăpînite de prezența mișcării.

În acest sens, considerăm că acuarelele artistei au marea calitate de a presimți nu numai aspectele substanțiale ale realității date, dar și dinamismul interior al structurilor ei. Nu este lucrare în fața căreia să nu ai sentimentul că înaintea unei tăieturi făcute în urzeala intimă a lumii externe n-a existat altceva și că, după acest moment al desfășurării mișcării, nu va continua să subziste o altă stare obiectivă. Din acest punct de vedere, viziunea artistei se deosebește funciar de perspectiva statică, frecventă în arta modernă. Neîncheind imaginea reprezentativă și cu riscul de a lăsa impresia că se întrevede lipsa unor concluzii definitive, artista caută parcă să surprindă curgerea nesfîrșită a lumii reale și să pătrundă în acele zone unde ni se dezvăluie că subzistă temeiuri precise ale existenței în general. În cadrul acestui proces de devenire a spiritului artistic, Marianne Simtion-Ambrosi adoptă, în principiu, două modalități de tratare estetică. Într-un prim sens, ea menține, pe un plan de sugestii, în virtutea unui act de memorie a realului, configurațiile aparente destul de evident. Această tentativă o descoperim într-o lucrare ce ne convinge, cum este aceea intitulată *Metamorfozele instrumentelor de coarde*. Într-un alt înțeles, mai profund, artista caută să descifreze esențialul, prin epurarea elementelor de memorie artistică a concretului și prin sublinierea caracterului constructiv și pur al formelor plastice ce par să se nască. Este cazul excelentei lucrări ce poartă titlul sugestiv *Concentric*. În această compoziție, structura austeră perfect echilibrată implică o stare de pulsație către exterior, spre cele două extreme ale unei linii orizontale. Tensiunea astfel schițată lasă loc liber pentru afirmarea unei mari puteri de concentrare plastică în nucleul secționat al ansamblului. Ca pe o axă mediană, dispusă orizontal, se dezvoltă forțele de echilibrare constructivă, iar configurația pare să se așeze în întregime pe acest plan de susținere mijlocie, pentru a se releva în acest fel ca o formă simplă și armonioasă.

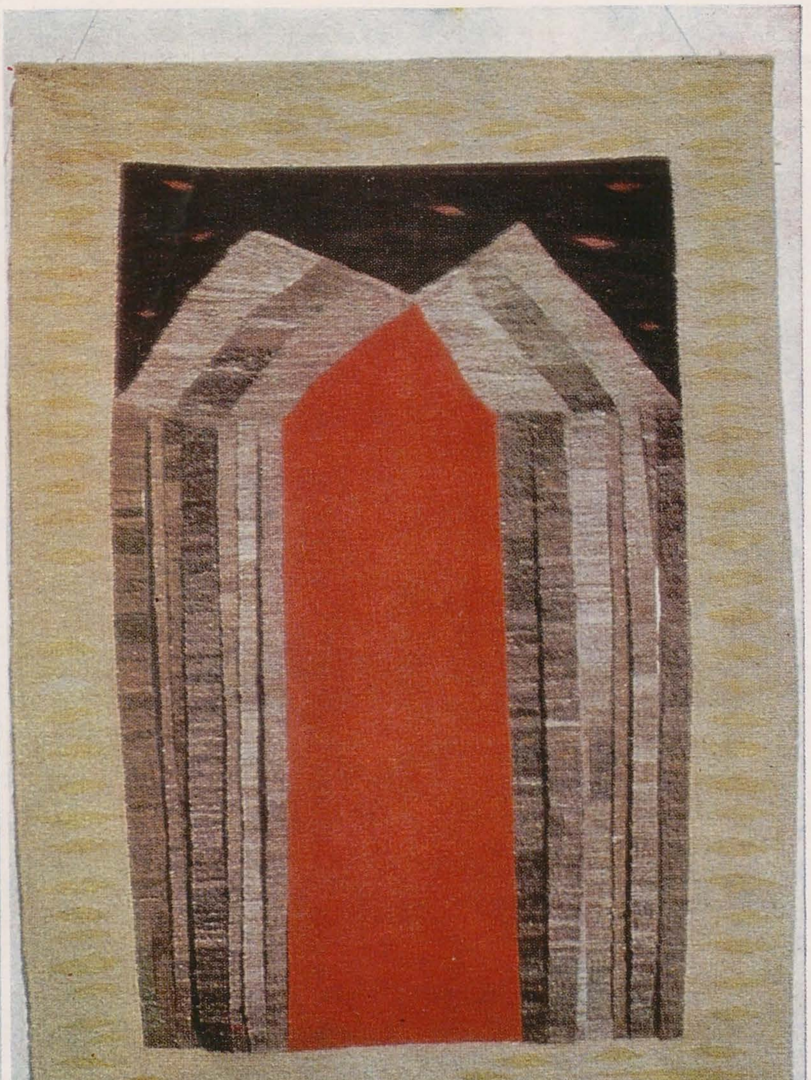
Evident, înțelegem de ce artista apelează la tehnica acuarelei pentru a reda această lume rafinată a formelor structurate și concomitent dinamice. Ea vrea să fie cît mai eliberată de canoanele mijloacelor de formulare și cît mai sinceră. Acuarela permite mai ușor, în virtutea marii ei transparențe, cu înclinații inegalabile de limpezime, o sinceritate deplină. Iar artista vrea să aibă un dialog strict cu universul formelor, fără învelișuri protectoare și pline de strălucire. A pornit de la faptul de a fi tulburată de fluența lumii obiective și de la frumusețile ascunse în structurile ei, pentru a ajunge să stăpînească anumite porțiuni albe de existență. Și ea pare să fi reușit într-o astfel de încercare îndrăzneață, deoarece credem că a formulat, într-un mod personal, ceva încă nespus din cuprinsul acestor zone de adîncime ale realității ce ne înconjoară.

TITUS MOCANU

1. *Concentric*; 2. *Metamorfoza instrumentelor de coarde*; 3. *Scara*; 4. *Compoziție cu roșu*



TAPISERIILE MARIANEI MACRI



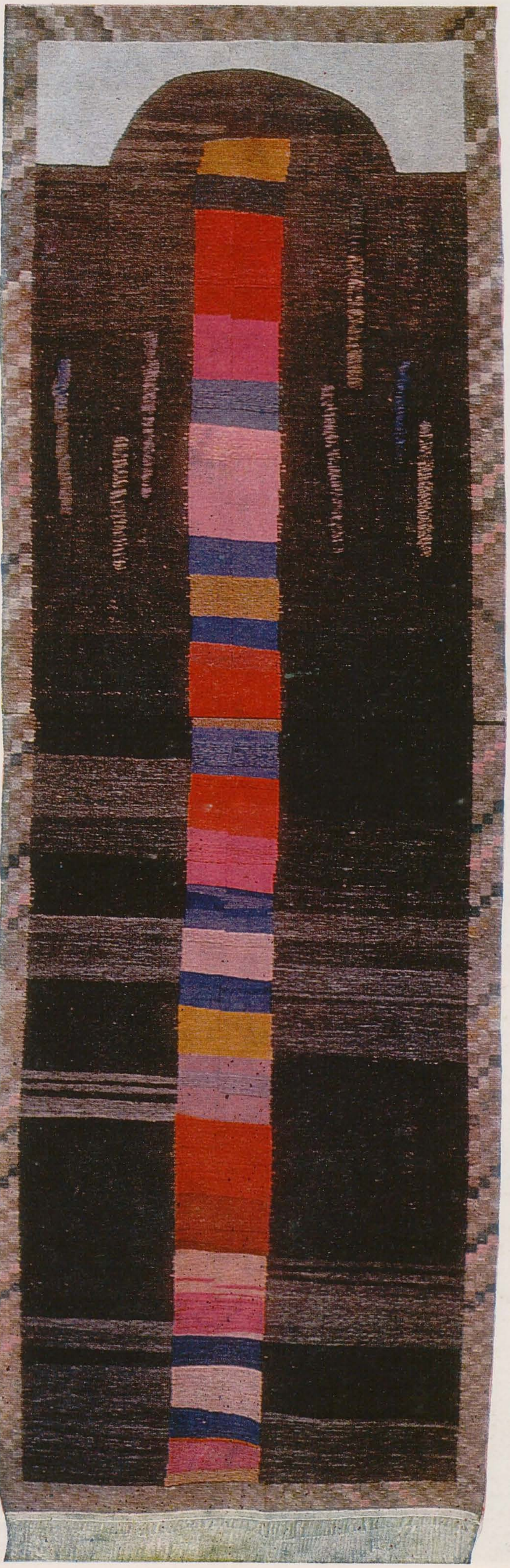
Realizate pe parcursul a 15 ani de lucru, tapiseriile Marianei Macri, expuse pentru prima dată într-o expoziție personală, impun prin monumentalitate, deși dimensiunile lor sînt relativ mici (în jur de 1/1,50 m cu cîteva excepții). Ele aderă la zid, creează o ambianță murală pregnantă, bine definită stilistic.

O serie de « porți » și « ferestre » cu originea în geometria simplă a artei populare românești și cromatica rafinată a covorului persan. O geometrie ascetică lipsită de ornamente inutile, cu

simplitatea elevată a unor transfigurări esențiale bazate pe ritm și proporție, pe parcelarea exactă a spațiului în timpi muzicali. Dimensiunea temporală, care se adaugă bi și tridimensionalității tapiseriilor, este o componentă de lucru pentru Mariana Macri. Concepută pe structura muzicii gregoriene, *Poarta albă* evocă seninătatea paradisiacă a modulărilor subtile de tonalitate, acel spațiu lipsit de contorsiuni, înalt, drept, monodic, o creștere verticală înceată concepută migălos pe parcursul țesăturii devenită parcă o partitură muzicală.

Artista își țese singură covoarele și inventează milimetru cu milimetru semitonuri, pigmentări cromatice de o rară frumusețe. Privite de foarte aproape, în spațiul restrîns al cîtorva centimetri, ele dezvăluie neașteptate abateri de la sensul inițial al desenului; o linie se rupe, își schimbă direcția, o culoare se deschide sau se închide irizînd suprafața, un mic ornament aproape invizibil de la distanță își găsește locul în geometria strictă a ansamblului. Se simte în aceste încercări de a însufleți suprafața mică o pasiune pentru lucrul artizanal (mulți ar numi asta execuția proiectului), pentru însăși dificultatea de elaborare tehnică a lucrării care se naște și devine pe parcursul unei mari distanțe în timp. Poate că tocmai această durată prelungită a execuției conferă lucrărilor sentimentul de stabilitate, de oprire în timp — sau mai precis de suspendare a timpului — de deschidere către spații abstracte, purificate prin însăși stratificarea lentă a microelementelor devenite cuantumuri constructive. *Porțile* Marianei Macri au gravitatea aeriană a sunetului de orgă ce urcă și se închide în bolți angulare perfecte și simetrice, de la pămînt la cer și de la cer la pămînt. Există, în această dublă mișcare energetică de urcare și coborîre, un sens ancestral, o întreagă filosofie a vieții și devenirii ei.

O asemenea tentativă de incursiune în absolutul spațiului și al timpului implică desigur apelul la simbol sau la abstracția numerică. *Scara* are 30 de trepte colorate și 9 trepte albastre, simbolizînd treptele desăvîrșirii. Într-o altă codificare ea poate fi un brîu agățat de bolta în expansiune a cerului. De o parte și de alta a brîului sînt șapte elemente verticale ce pot transforma scara-brîu sau scara-poartă



în sfeșnic cu șapte brațe. S-ar putea spune că există o ambiguitate de citire a țesăturilor Marianei Macri, coduri multiple și suprapuse, care ar direcționa sensul lizibil al operei către concluzii divergente. Ambiguitatea este o componentă a artei și implicit a artistului și de cele mai multe ori ea dă naștere acelui element imposibil de clasificat care este originalitatea sau valoarea operei. Universul ideatic al Marianei Macri este simbolic și generic, semnificațiile sau abstracțiile semnificante ce rezultă gravitează în jurul unui nucleu imprecis de creștere și devenire a lucrurilor în micro și macrocosmos. Fiecare poate avea mai multe sensuri ideatice (*Fereastra* poate fi și o Mioriță generică simbolizînd pămînt și cer, lacrimi și sînge, *Poarta aurie* poate semnifica și ideea de fruct copt, ars, de miezul pămîntului, *Fruct* poate fi și o mare inimă albă dedesubtul soarelui și al lunii despărțite de un rug, *Pătrat* poate fi și un pom al vieții, chintesența universului, *Miez* poate reprezenta ramuri pe cer, mîini devenite ramuri, mîini ce aruncă sămînța vieții). Ceea ce rămîne important este că sensul plastic (sau semnificația iconică) a lucrărilor este de obicei axat pe structuri clare și precise dominate de o singură componentă ideatică. Toate sensurile adiacente rămîn doar posibilități virtuale de citire ce îmbogățesc semantica discursului principal.

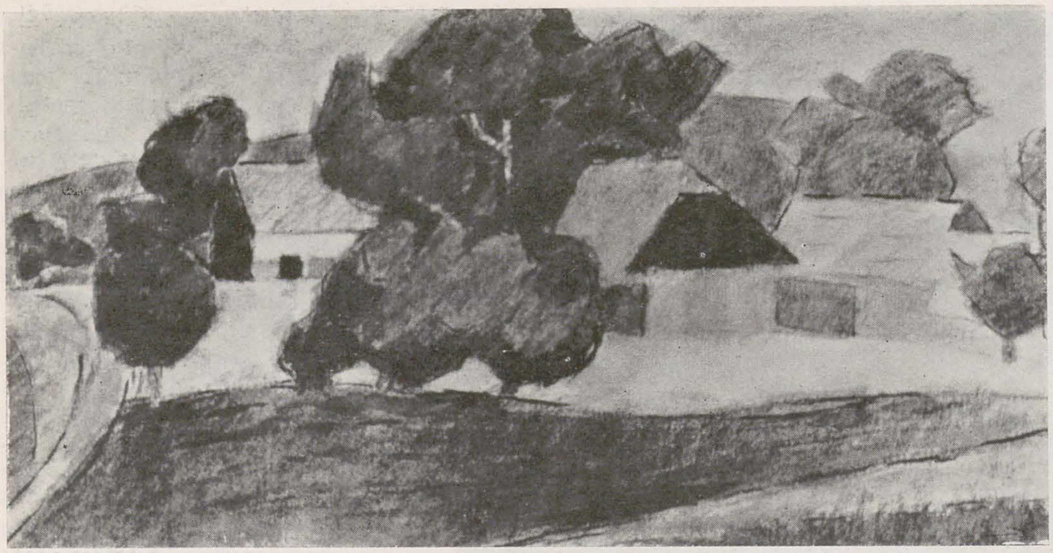
Prima tapiserie a Marianei Macri — *Toamnă* — este o devenire de mlădițe tributară covorului oltenesc. Desigur, față de seria mai recentă și mai realizată a *Porților*, face o notă distinctă. Dar acolo Mariana Macri a învățat să țeasă și a învățat tainele covorului oltenesc. Ucenicia ei a fost rodnică. Încet-încet, a devenit ea însăși trecînd prin diverse ipostaze tehnice și conceptuale. A simplificat, a sintetizat, a organizat și a realizat cîteva tapiserii de o mare unitate stilistică ce reprezintă meditații vizuale și sonore despre plenitudinea vieții, despre ideea de creștere, geneză și împlinire.

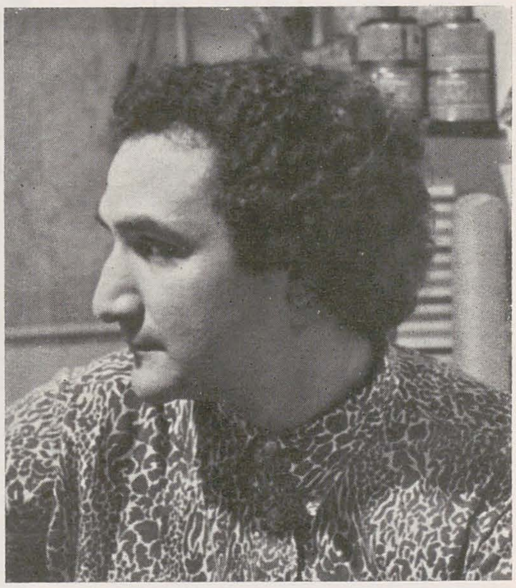
Porțile, cea albă, cea roșie, cea neagră, cea aurie, cea albastră, cea argintie sînt muzici devenite arhitecturi, sînt spații de reculegere și odihnă, simple transpuneri geometrice ale spiritului care e o imensă și unică poartă către infinit. ILEANA BRATU

. Poarta albă; 2. Poarta roșie; 3. Tomnatec

Șerban EPURE

ATELIER



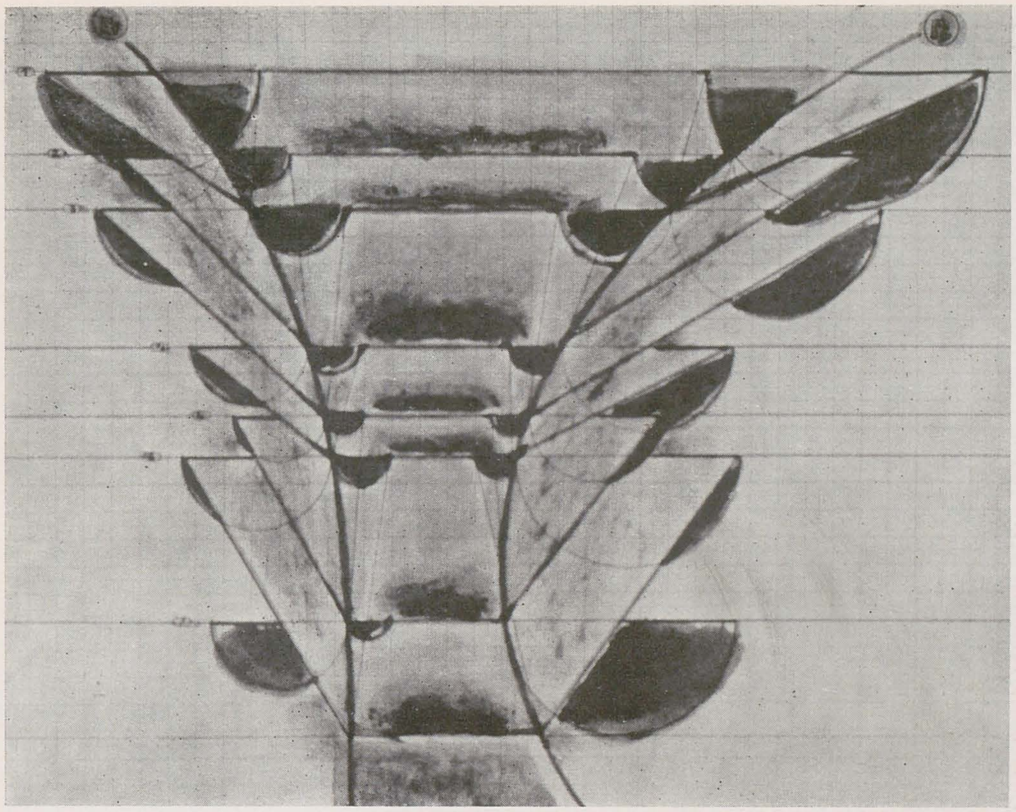


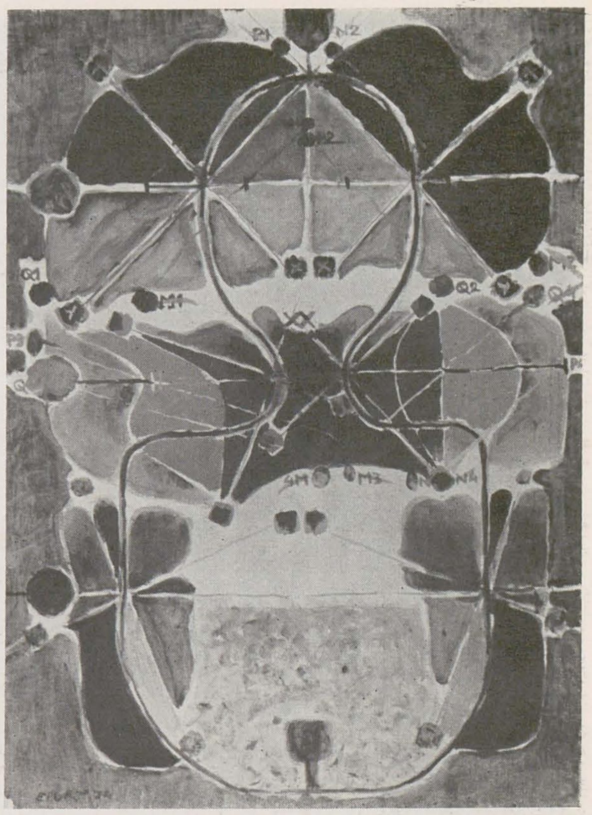
N.: 1940 februarie 12, București

Studii de electronică; studii libere de pictură

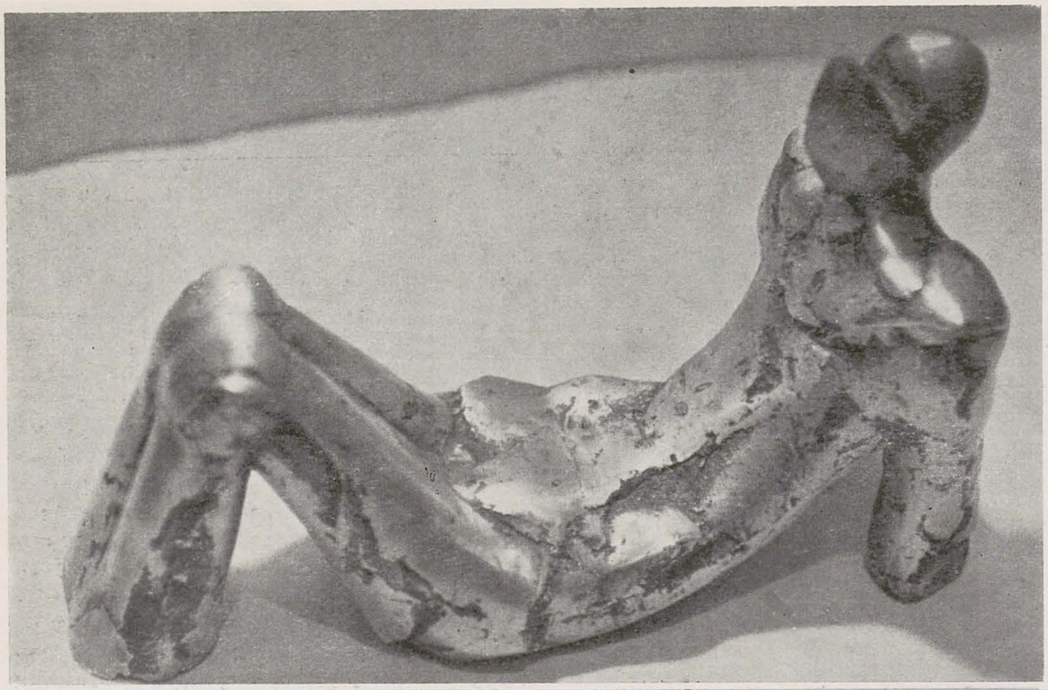
Din 1967 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1967 — București (U.A.P.); 1968 — București (Ateneul tineretului); 1970 — București (Amfora); 1974 — București (Galeria Nouă); 1976 — București (Simeza)
Expoziții de grup: 1968 — București (Amfora); 1972 — București (Apollo — Desene inedite); 1973 — București (Atelier 35); 1975 — București (Galateea)
Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1967 — Varșovia; 1969 — Torino, Köln, Lüdenscheid, Beirut; 1970 — Torino; 1973 — Tokyo. Expoziții internaționale: 1971 — Bienala internațională a tineretului de la Paris; Festivalul internațional de artă de la Edinbourgh; 1973 — Concursul de pictură de la Platres (Cipru); Bienala internațională a tineretului de la Paris; Festivalul internațional de artă Sigma 9, Bordeaux
Distincții: 1973 — Mențiune, Concursul internațional de pictură de la Platres (Cipru).
Simposioane, colocvii: 1973 — Bordeaux, (comunicarea Aplicații ale metodelor cibernetice în artele plastice; filmul Benzi S).
Articole și publicații: Redefinirea structurii artistului — atitudine cibernetică, gîndire matematică — România literară nr. 25/1970; Cibernetica și Arta — Arta nr. 7/1970; Benzi S — Arta nr. 7/1970; Glosar, noțiuni de cibernetică utilizate în artă — Arta nr. 1,2,3,4,5/1971; Benzi S — Știință și tehnică, iunie 1971; Realism matematic — Arta 1973; Matematică și construcție anatomică — Secolul XX nr. 11—12/1973

Adresa: București 7, str. Nuferilor nr. 12; telefon 15.11.45





1. Peisaj, cărbune; 2. Peisaj, ulei; 3. Compoziție cu frunze de nuc, acuarelă; 4. Structură, guașă; 5. Personaj, guașă; 6. Personaj, ulei



Bela CRIȘAN

ATELIER

N.: 1944 noiembrie 25, Cluj-Napoca

Studii: I.A.P. « Ion Andreescu », Cluj-Napoca (1970)

Din 1970 participă la saloane oficiale, expoziții de stat și alte manifestări colective

Expoziții personale: 1977 — București (Simeza)

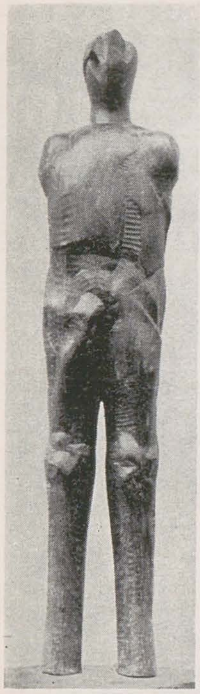
Expoziții de grup: 1975 — București (Portretul, Atelier 35), (Chipul uman, Orizont)

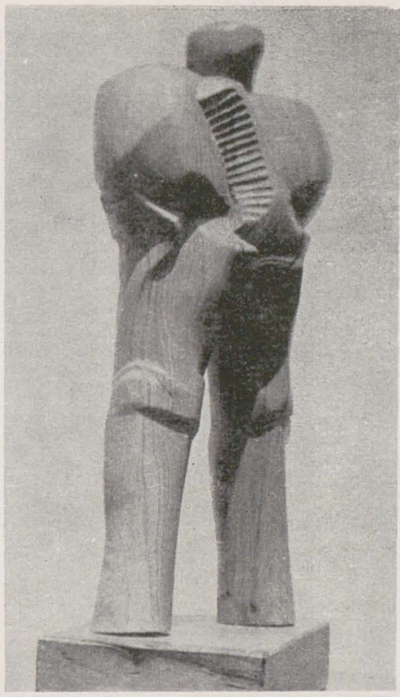
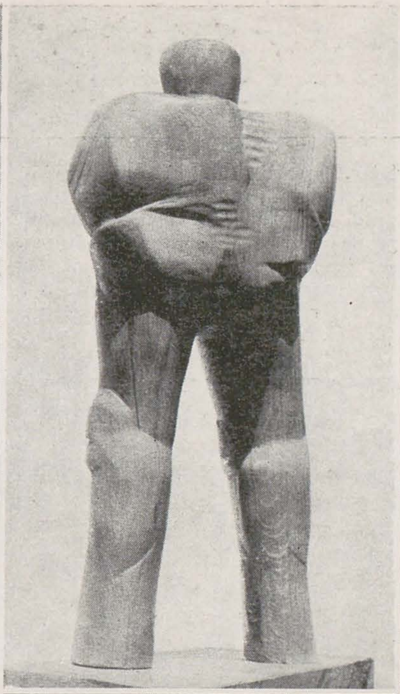
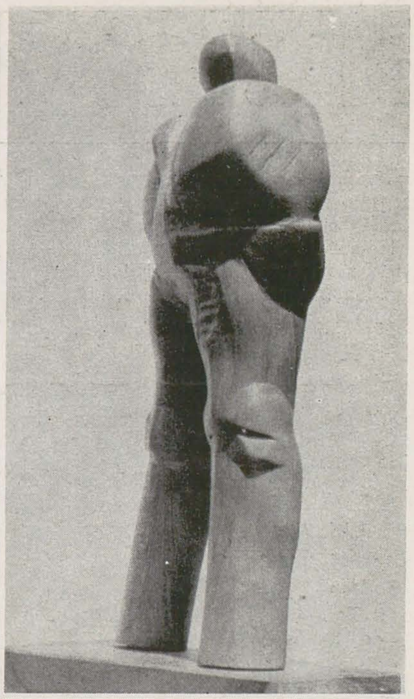
Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1976 — Moscova, Berlin, Praga, Sofia, Bratislava; 1977 — Varșovia

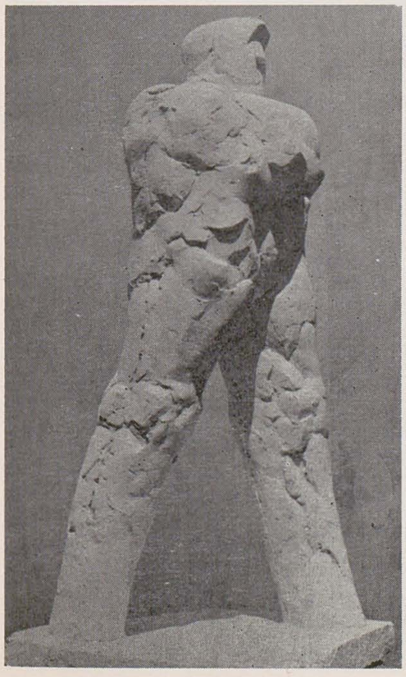
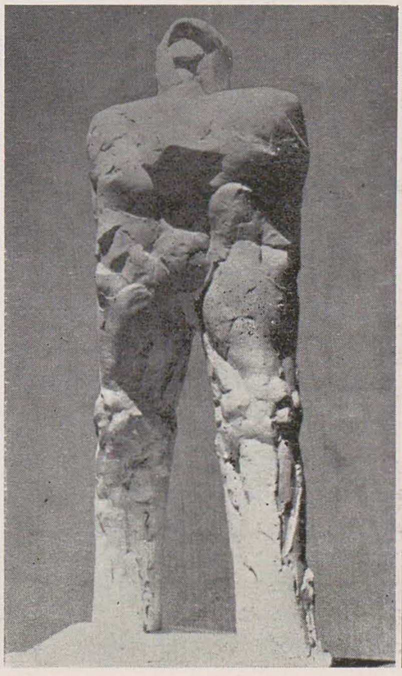
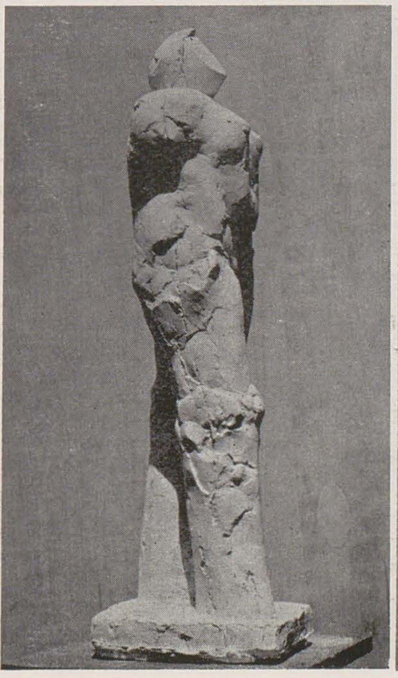
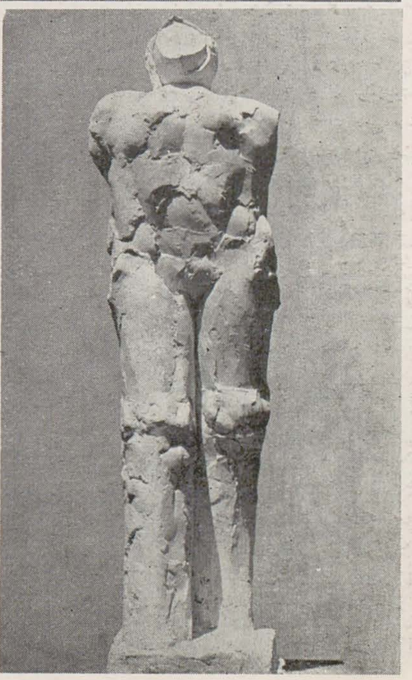
Tabere și simposioane de creație: 1973 — Măgura Buzău; 1975 — Arcuș, Sf. Gheorghe; 1976 — Șantierele navale, Galați

Adresa: București 1, str. Dăniceni nr. 5, telefon 17.03.46

1. *Luptător*, bronz; 2. *Icar*, bronz; 3. *Prometeu III*, bronz; 4, 5. *Combatant*, lemn; 6, 7, 8. *Dîrzenie*, lemn; 9, 10. *Demnitate*, lemn; 11,12. *Mișcare progresivă I*, lemn; 13, 14. *Mișcare progresivă II*, ghips; 15, 16. *Continuitate*, ghips

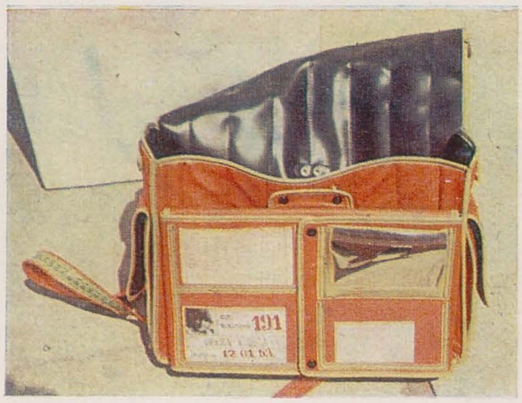


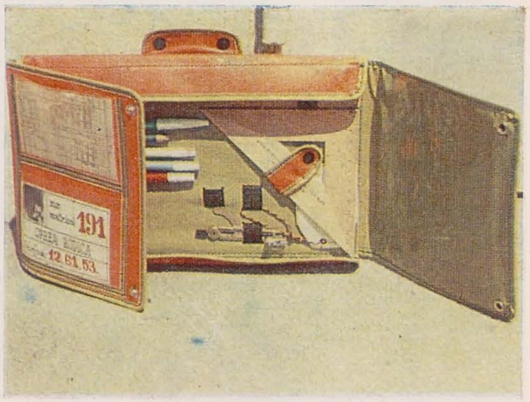




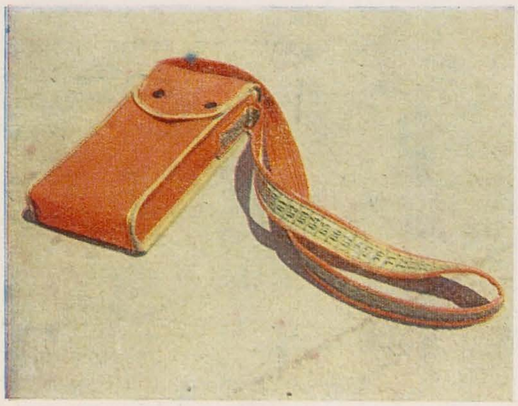





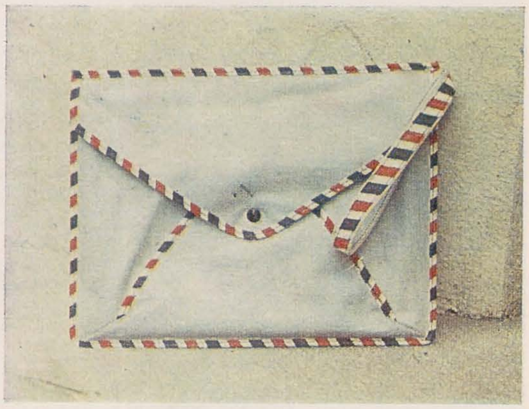
DESIGN • ECHIPAMENT ŞCOLAR

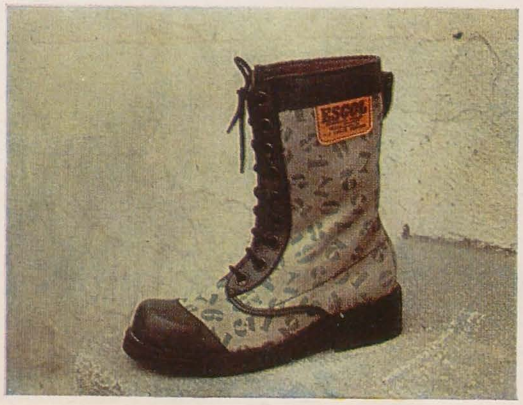
Programul « Escol » este conceput în vederea serializării industriale a întregului sistem de obiecte cu care elevul ia contact în timpul procesului de învățămînt. Programul cuprinde: încălțăminte, marochinărie școlară, pălării și pelerine de ploaie, toate eșalonate pe grupe de vîrstă. (Pentru rezolvarea eficientă a întregului ansamblu, am propus standardizarea întregii game de papetărie și rechizite școlare, de la redimensionarea lor și pînă la reducerea greutății specifice a hîrtiei și a celorlalte materiale utilizate.) Reproiectarea actualului echipament ține cont de carențele existente, propunînd rezolvarea unor probleme ce țin de tehnologie, psihologie, ergonomie. Culoarea, cu rol estetic-funcțional, prin tonurile de oranj și galben, cu pigment puternic irizant, are menirea de a rezolva o problemă majoră — reducerea accidentelor de circulație. Imaginile prezintă cîteva prototipuri ce vor intra în acest an în producția de serie. Toate materialele utilizate sînt produse în țară.
Producător: M.I.U. Centrala industrială pielărie, cauciuc, încălțăminte București prin Întreprinderea de piele și marochinărie « Căprioara » Sebeș — jud. Alba. Prototipurile au fost executate în 1974. CONSTANTIN MARINESCU

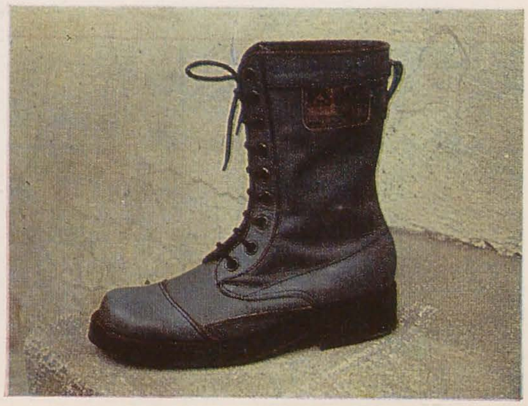








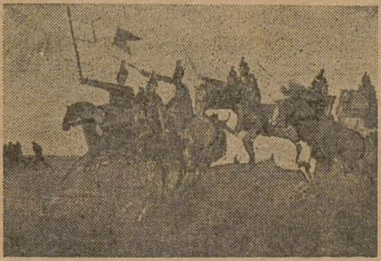


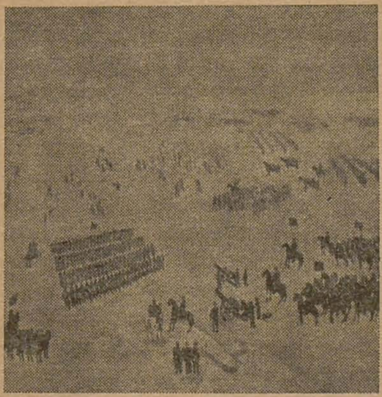


CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Sofia

La *Cercul militar* din Sofia a fost prezentată publicului bulgar expoziția *Imagini din lupta pentru independență a poporului român*, organizată de *Oficiul de expoziții al C.C.E.S.* și vernisată la 5 mai în cadrul *Săptămînii culturale românești* al cărui program a însumat un mănunchi de diverse manifestări culturale. Expoziția a cuprins 80 de lucrări de pictură și arte grafice, consacrate, în general, reflectării în arta contemporană a luptei poporului nostru pentru libertate națională și socială, operele legate de campania din 1877 și de centenarul independenței de stat ocupînd un loc principal în structura expoziției. Au expus: M.A. Agripa, Virgil Almășanu, Gheorghe Anghel, Cornel Antonescu, Victor Apostoliu, Vasile Baboie, Constantin Baciu, Sabin Bălașa, Constantin Berdilă, Ion Bitzan, Traian Brădean (în il., pictura *La trecutu-ți mare, mare viitor*), Elena Bronițki, Spiru Chintilă, Rodica Chișu, Victor Vladimir Ciobanu, Lidia Ciolac, Alexandru Ciucurencu, Nistor Coita, Augustin Costinescu, Ioan Cott, Brăduț Covaliu, Alexandru Cristea, Sergiu Dinculescu (în il., gravura *Peneș Curcanul*), Vasile Dobrian, Zamfir Dumitrescu, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Dan Hatmanu, Gabriel Kazinczy, Casian Petru Labin, Gheorghe Labin, Iacob Lazăr, Nicolae Maniu, Constanțiu Mara, Elvira Micoș, Lidia Mihăescu, Wanda Mihuleac, Aurel Nedel (în il., pictura *Șarja roșiorilor*), Tiberiu Nicorescu, Florin Niculiu, Marcel Olinescu, Horia Paștina, Constantin Piliuță (în il., pictura *Atacul*), Eugen Popa, Mariana Popa, Kira Cristinel





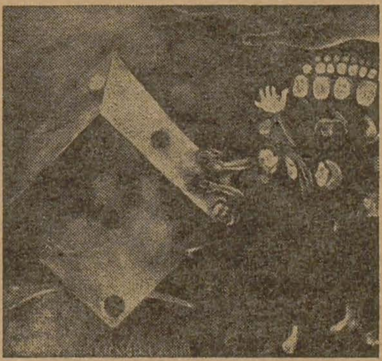
Popescu, Horia Mihai Roșca, Mihai Rusu, Șerban Rusu Arbore, Ion Sălișteanu, Vasile Săraci, Daniela Schobel, Ion Stendl, Liviu Stoicoviciu, Iuliu Șuteu, Ileana Szasz, Victor Timofte.

Praga

Bratislava

Între 14 martie și 3 aprilie, la sala de expoziții *ULUV* din Praga a fost prezentată o expoziție de pictură contemporană românească, organizată de *Oficiul de expoziții al C.C.E.S.* Expoziția a cuprins 53 lucrări selecționate din patrimoniul *C.C.E.S.* Din grupul artiștilor expozanți fac parte: Constantin Blendea, Ion Bitzan, Traian Brădean, Ștefan Câlția, Vasile Celmare, Marius Cilievici, Dan Hatmanu, (în il., compoziția

Făuritorii propriului destin), Sempronіu Iclozan, Sorin Ilfoveanu,



Iacob Lazăr, Viorel Mărginean, Aurel Nedel, Emilia Niculescu, Elena Uță Chelaru. Primită cu interes de către publicul praghez și presa cehă, expoziția a fost deschisă în continuare, în perioada 14 aprilie — 5 mai, la *Palatul culturii* din Bratislava.

Varșovia

În cursul lunii mai, la saloanele *Zacheta* din Varșovia a fost prezentată o expoziție personală Ion Vlasiu, cu lucrări de pictură. Selecția a cuprins 45 de picturi (între care au figurat *1907*, *Horia, Cloșca și Crișan*, *Autoportret*, *Familia artistului*, *Bunica*, *Tata, mama*, *Satul vechi*, *Satul uitat*, *Munții

Apuseni*, *Amurg la Bistra*, *Iarnă la Bistra*, *Dantescă*, *Nevermore*, *Arheologică*, *Țărani tineri*, *Țărani din Bărăgan*, *Flori perene* ș.a.). Lucrările fac parte din colecția artistului.

În această perioadă, tot la saloanele *Zacheta* a fost găzduită o expoziție de tapiserie românească contemporană. Selecția a cuprins 17 lucrări, în majoritate realizate în ultimii ani, semnate de Ileana Balotă, Ion Bănulescu, Aspasia Burduja, Pavel Codiță, Pia Costescu, Ileana Teodorini Dan, Aurelia Ghiață, Cela Neamțu Grigoraș, Viorica Iacob, Ana Lupaș, Maria Mihalache Blendea, Mimi Podeanu, Liana Șaru, Graziella Stoichiță, Anna Tamas.

CADRAN

Expoziții

Galeria de sculptură Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, din Berlinul de Vest, a prezentat recent o interesantă expoziție intitulată «Falsurile și cercetarea», care încearcă să răspundă la întrebarea: «este într-adevăr atît de grav să falsifici o operă de artă, cînd este practic tot atît de bună ca și originalul?» Acordarea unui mare interes operelor de artă care constituie în sine o mare valoare materială a dus din timpuri străvechi la falsificări. În catalogul expoziției, Peter Bloch răspunde partizanilor falsificatorilor și copiștilor, care încearcă să acorde acestora același rang ca și creatorilor originalelor, că opera de artă nu este numai un document estetic, ci și un document al istoriei culturii, document politic și moral. Dacă opera de artă este falsă, pierde, fără să-și modifice aspectul exterior, numeroase asociații etice care provoacă în același timp un rectificativ estetic. Valoarea materială este în consecință și ea redusă. Cele 219 obiecte prezentate acoperă o arie largă, din antichitate pînă la Andy Warhol, fiecare lucrare/copie divulgînd o epocă, un interes, o «nebunie» a colecționarilor sau capriciul unei mode pe care originalele nu puteau — prin numărul lor redus — să-l satisfacă.
Piesa de rezistență a expoziției o constituie un bronz grec din perioada clasică, «Cal la pas», care demonstrează cum o operă de artă poate traversa diverse stadii, de adorație, suspiciune, condamnare, pînă la totala reabilitare. Numeroase falsuri din acest secol, care au atins aproape perfecțiunea, ca cele ale sculptorului italian Alceo Dossena sau ale olandezului van Meegeren, celebrul imitator al lui Vermeer, auto-copiile lui Giorgio de Chirico sau Carl Hofer, contrafacerile lui Picasso semnate de el însuși, sînt exemplele cele mai concludente pe care ni le oferă expoziția. În cadrul expoziției, ca aparat muzeografic auxiliar, sînt prezentate, de asemenea detaliat, metodele științifice care permit depistarea falsurilor.

Expoziția «Giacomo Manzù» deschisă de la 25 aprilie la 30 iunie 1977 la Bergamo, a trezit un interes general prin faptul că prezintă o amplă și foarte bine concepută sinteză a activității de aproape 4 decenii a celebrului sculptor. Cele 3 secțiuni ale ex-

poziției sînt prezentate în trei spații muzeografice diferite, permițînd expunerea a 42 sculpturi, 76 desene, 29 gravuri, 23 bijuterii și 42 afișe ale expozițiilor sculptorului, o tentativă exemplară de a construi nu numai un profil artistic dar și o ambianță. Mare admirator al lui Donatello, dar atent la arta impresioniștilor, mai ales la Degas, Manzù a creat o sculptură plină de sensibilitate, caracterizată printr-o continuă întrepătrundere între impresionismul inițial și plasticismul constructiv de mai tîrziu, sinteză vibrantă în care se îmbină clasicismul înțelegerii profunde a Renașterii și modernismul unei sensibilități acute. Clasicismul lui Manzù este așadar unul mental, ieșind în evidență mai ales din măsura omului și spațiului, proprie vechii sculpturi italiene. Astfel creația sa se desprinde de canoanele esteticii actuale, îndepărtîndu-se de un pragmatism estetic prestabilit. Eleganța ușoară, delicată, ritmul, atitudinea figurilor sale cu o expresie schimbătoare și rafinată, cînd sentimentală, poetică, cînd ironică și spirituală și în general ansamblul operei sale ne dezvăluie un artist a cărui artă tinde, ca un ideal și el clasic, spre perfecțiune.
Sculptura lui Manzù continuă tradițiile artei europene și mai ales lombarde, veche de secole. Portretele sale, care pot fi asemuite cu cele elenistice, au lăsat impresia, mai ales cu ocazia expozițiilor din 1937 și 1939, că s-a născut un poet al sculpturii. Atașat de tema dragostei și de cea a naturii, Giacomo Manzù — cum spune despre el Lionello Venturi — «cînd tradiționalist, cînd rebel, a adoptat cu curaj figurativul pentru a exprima bunătatea, delicatețea, energia sa vitală». În sculptura sa se întîlnește un perfect echilibru între mișcare și imobilitate, între pasivitate și vibrație, între forma închisă și cea deschisă. Desenator perfect, Manzù prezintă în expoziția de față lucrări de o măiestrie matură. Cu ocazia deschiderii expoziției și concentrînd în eveniment o altă latură a operei sale a fost dezvelit, la Bergamo, orașul natal al sculptorului, monumentul închinat de către Manzù «Partizanului». Ceremonia dezvelirii monumentului s-a desfășurat în prezența celebrului sculptor. (În imagine, *Cap de copil*, sculptură de Manzù.)

Cu ocazia sărbătoririi centenarului lui Alfred Kubin—10 aprilie 1977 — în orașul Baden-Baden și apoi la München și Viena s-a organizat o expoziție cuprinzînd 90 desene ale artistului, din perioada de tinerețe.
Kubin — scriitor și desenator — cu o viziune particulară asupra lumii, tipic artist al climatului spiritual al Imperiului habsburgic în destrămare, a cărui descompunere lentă, socială, politică, morală va lăsa urme adînci în opera unui Kafka, Musil, Heimitto von Doderer, nu este încadrabil într-o orientare artistică explicită. Deși aceste desene de început lasă să se vadă apropieri de expresionism sau gruparea «Călărețul albastru», ele exprimă mai degrabă detașarea de conținut artistic și calitate umană față de aceste tendințe artistice. Căci Kubin va rămîne toată viața un izolat într-o lume a metaforelor descompunerii sufletești, pe care o va exprima cu o acută sensibilitate tragică. Între realitate și vis, «o mină bogată în comori prețioase, extrem de utilă adevăratului minier» — cum și-a caracterizat cîndva demersul însuși artistul — Kubin nu va opta definitiv, căci opera sa exprimă o neliniștitoare pendulare între viața imposibilă ca existență într-o lume încremenită social și descompusă moral și visul populat de viziuni fantastice, grotești, amenințătoare, imposibil de suportat. Expoziția aceasta prezintă doar primele desene ale artistului, viziunea sa însă este anunțată deja și interesul față de aceasta nu e provocat doar de o etapă a istoriografiei artistice ci de contactul cu un aspect al unei opere-mărturii, încărcată de sensuri și interogații.

Peste 1000 lucrări aparținînd unui număr de 182 artiste au fost prezentate în cadrul expoziției «Artiste 1877—1977» itinerată în cîteva orașe din R.F. Germania, printre care Berlin și Frankfurt. Expoziția se înscrie într-un curent de opinie mai larg care frămîntă mișcarea artistică internațională, și anume poziția femeii în raport cu arta, evaluată ca implicație politică și socială, cu alte cuvinte exprimat ca atare, femeia creează urmînd tiparele structurale ale unei arte concepută în esența sa de artiști bărbați (și, implicit, în aprecierea valorii, intrînd criterii legate de acest tip de artă) sau dimpotrivă, eliberarea sa de sub «tirania» modelului artistic masculin poate da garanția unei creații autentic feminine? Chiar și în această expoziție/dezbatere pozițiile nu au fost unanim similare: Meret Oppenheim — cu experiența sa artistică trăită în cadrul unei mișcări care lăsa femeii un rol esențial — surrealismul — a declarat că «arta feminină» nu există și nu poate exista decît ca artă, pur și simplu. Dar artiste aparținînd unor generații mai tinere, și mai radicalizate, au contrazis această poziție. Expoziția e concepută ca o pledoarie deschisă, concluzia care poate fi trasă este implicită, ca judecată de valoare și mai puțin ca aserțiune politică. Începută prin lucrări ale Soniei Delaunay, Hannah Hoch, Paula Modersohn-Becker, Natașa Gonciarova, continuată cu cele, printre multe altele, ale Louisei Nevelson sau Bridget Riley — această expoziție/dezbatere pune un accent esențial pe *arta actuală* (aktuelle Kunst) în care s-au cristalizat tendințe explicite pentru arta feministă.
Tapiseriile Magdalenei Abakanowicz, lucrările lui Les Bontecou, considerate ca metafore și simboluri emoționale, asamblurile biomorfe ale Evei Hesse, tablourile tricotate semnate de Anja Nisonen, desenele și videofilmele realizate de Frederike Pezold, sînt considerate semnificative pentru o posibilă estetică feminină. O suită de reproduceri fotografice ale unor opere caracteristice, concepută ca o secțiune documentară, evidențiază felul în care artistele au văzut și au reprezentat femeia în cursul ultimilor 15 ani.

Între 19 aprilie și 5 iunie 1977 la Wallraf Richartz Museum din Köln, instituție culturală cu peste 150 de ani de activitate, a fost prezentată expoziția «Capodopere ale picturii venețiene din patrimoniul Galeriei naționale din Londra». Schimburile intermuzeale nu mai sînt desigur o noutate. Ele fac o breșă importantă în rigiditatea tradițională a muzeului — propunînd unui public mult mai larg accesul la un tezaur fabulos. Astfel la Köln au fost expuse prima oară picturi celebre: «Omul cu compasul»

de Gentille Bellini, «Sfîntul Ieronim citind în peisaj» de Giovanni Bellini, «Bathseba la baie» de Paris Bordone, peisajele lui Canaletto, Francesco Guardi, «Femeia blondă» de Palma Vecchio (în il.), lucrări celebre de Giovanni Battista Piazzetta, Andrea Previtali, Giovanni Battista Tiepolo, Giovanni Domenico Tiepolo, pentru a nu-i aminti decît pe cei mai renumiți. Wallraf Richartz Museum din Köln și Muzeul Schnutgen din același oraș au prezentat în schimb în celebra galerie londoneză picturi, sculpturi, manuscrise și miniaturi, care au făcut obiectul expoziției «Arta goticului tîrziu din Köln».

Arta eschimosă

La Bologna a fost prezentată pentru prima oară în Italia o expoziție de artă eschimosă care a evidențiat aspectele cele mai semnificative și sugestive ale unei culturi deosebite. Înscriindu-se pe linia interesului crescînd manifestat în Europa pentru culturile din Africa, Oceania și America precolumbiană, expoziția înlesnește o mai bună înțelegere a civilizației eschimose, a acestei culturi cu excepționala sa productivitate. Artei eschimose, atît de ancorată în viață, nu-i rămîne străin absolut nimic, nici cotidianul, nici obligațiile sociale și nici comandamentele religioase. Pentru cultura eschimosă, contactul cu celelalte civilizații nu a avut drept rezultat o degenerare a ei, ca în alte cazuri; influențele străine sînt destul de slabe. Această situație aproape unică, a unei arte care de aproape un secol își menține intactă și nealterată personalitatea, însușindu-și în același timp materialele și uneltele venite din afară, este o mărturie vie a vigorii sale. Peste 100 sculpturi, mai ales animale și păsări, au fost prezentate alături de instrumente muzicale (fluiere, tobe), statuete, figurine, marionete, amulete, podoabe, (agrafe, pandantive, ace, coliere), lăzi, bastoane și coroane de șef, ponsoane, piepteni, cuțite, vase (ornamentate sau sculptate, de diferite forme), linguri, arme de vînătoare și unelte de pescuit, obiecte casnice, care posedă puteri magice, alcătuind un ansamblu ce reușește să pună în lumină multiplele aspecte ale acestei arte: umanitatea și barocul elementelor măștilor Kwakiuti, fascinanta densitate a măștilor de piatră Tsiamshian, monumentalitatea marelui totem Haida, echilibrul decorativ al cuverturilor Tlingit, originalitatea tobelor Nootka. Prin măestria cu care trec de la suprafață la volum folosind cele 3 dimensiuni, artiștii eschimoși lasă să se ghicească perfecțiunea unei organizări sociale și religioase de care europenii sînt străini, ca și legătura strînsă dintre artă și supranatural. S-ar putea stabili unele analogii între arta eschimosă și cea medievală, ecou al neliniștii și incertitudinii timpului, în încercarea de a înțelege mai bine aparenta contradicție a acestei simbioze dintre realism și convenționalism, împinsă pînă la limitele abstractului, simbioză în care constă de fapt farmecul și măreția acestei expresii plastice încărcată de simboluri. Aproape toate obiectele expuse dovedesc o grijă deosebită pentru decorativ. Desene geometrice prezente în mai toate decorațiunile, broderiile veșmintelor, podoabele de cap, sînt mărturia deplinei stăpîniri a artei costumului și ornamentării. Decorarea luxuriantă, bogată în materiale, cu o cromatică intensă, continuă vechea tradiție eschimosă. Majoritatea exponatelor de dată mai recentă lasă să se întrevadă influențe exterioare, mai ales în desen și în folosirea materialelor. Dar, de exemplu, costumele Naskapi, păstrează multe motive decorative pline de eleganța și rafinamentul costumelor tradiționale. Plasticitatea formelor pe care le aveau tot timpul sub ochi, i-a ajutat să surprindă esențialul formelor artistice. Fiind nevoiți să folosească pentru confecționarea uneltelor și armelor materiale dure (piatră, os, fildeș), eschimoșii au căpătat în prelucrarea lor o îndemînare deosebită. În ceea ce privește obiectele găsite în urma săpăturilor arheologice, obiecte aparținînd culturilor Dorset și Thule, este fantastic de izbitoare asemănarea acestora cu piesele magdaleniene, chiar în cele mai mici amănunte, dovedind un spirit acut de observație și un uimitor realism animalier și uman, ca și o intensitate stilistică deosebită, deși cele două culturi sînt despărțite de milenii.

Boșimanii

La Forum fur Kulturaustausch din Stuttgart a fost organizată, sub auspiciile Institutului pentru relațiile culturale cu străinătatea din R.F. Germania și Muzeului Linden, expoziția «Boșimanii», imagine veridică a culturii uneia din ultimele populații care mai trăiesc încă în epoca de piatră. Statui în mărime naturală, arme, unelte, instrumente muzicale, obiecte casnice și de cult, veșminte, podoabe, còpii după picturile rupestre executate în culori, cu multă finețe și migală, reprezentînd mai ales scene de război și vînătoare, gravuri în piatră, constituie principalele exponate. Locuind în deșertul Kalahari și în regiunile învecinate cu Namibia, Botswana și Angola, boșimanii trăiesc din vînătoare și cules, ca și strămoșii lor. Necunoscînd proprietatea privată și munca sistematică, această populație săracă în bunuri materiale posedă o impresionant de bogată cultură artistică. Neîntrecuți dansatori, pantomimi și naratori, boșimanii sînt păstrătorii unei culturi ce constituie obiectul de studiu al etnografilor. Expoziția de față este o vie mărturie a interesului pe care cultura boșimanilor îl suscită, ca de altfel și culturile altor populații așa-zis primitive, mai ales în Europa, dornică să cunoască îndeaproape infinita bogăție a acestei arte.

Arta indienilor din Alabama

Cîteva importante muzee și colecții din S.U.A. și Europa au colaborat la organizarea expoziției «Arta indienilor din Alabama», în sălile de expunere de la University of Alabama Art Gallery. O selecție de obiecte care nu au mai fost prezentate publicului, sau au fost expuse pentru prima oară într-un context istoric, dă posibilitatea cunoașterii unei înfloritoare civilizații apuse de cîteva secole. Indienilor le era străină separarea pe care celelalte civilizații o făceau între religie, politică, artă, meșteșug. Toate aceste aspecte ale vieții reprezentau pentru ei un întreg inseparabil. Artele și meșteșugurile erau la ei produsul tradiției și ritualului. Artistul era un simplu meseriaș care căuta să adauge ceva nou și personal la vechea tradiție. Cu trecerea secolelor multe obiecte și-au pierdut funcția lor originară, dar nu și capacitatea de a fascina și emoționa. Măestria în prelucrarea materialelor și gustul estetic s-au transmis de secole pînă în zilele noastre.
Cele mai vechi obiecte expuse datează din mileniul al IV-lea. Sînt arme de vînătoare confecționate din piatră. Majoritatea obiectelor din expoziție aparțin perioadei Mississippi (1200—1400), cînd Alabama era unul din centrele cele mai reprezentative pentru cultura societății agrare indiene în cadrul căreia începuseră să se dezvolte și meșteșugurile. Diverse obiecte sculptate sau decorate, discuri de piatră, unelte, arme, figurine, măști, amulete, vase, cuțite, săgeți, arcuri, spade, podoabe (pandantive, coliere), sînt piesele de bază ale expoziției. Meșterii indieni lucrau în piatră, os, fier, lemn, creau minunate vase din ceramică de diferite forme și dimensiuni, sculptate și ornamentate, confecționau veșminte și cuverturi, obiecte și unelte care serveau în gospodărie sau aveau o funcție religioasă sau politică. Din perioada Mississippi s-au păstrat numai obiecte confecționate din materiale durabile. Sculpturile arhitecturale sînt o vie mărturie a importantelor așezări și temple, acum dispărute. Cea mai mare parte a obiectelor prezentate în expunere sînt decorate cu simboluri și desene caracteristice unei vechi tradiții. Motivele decorative cele mai frecvente sînt cercuri și cruci, care aveau fără îndoială o funcție magică. Acestea erau asociate cu motivul ochiului, care semnifica spiritul, și cu cel al mîinii, întruchiparea fizică a spiritului. În perioada 1600—

1830 arta indienilor din Alabama decade atît din punct de vedere cantitativ, cît și calitativ. Ceramica se simplifică și ca tehnică și ca decorațiune, fiind influențată de civilizațiile care apăruseră pe continentul american.

Arta din Noua Guinee

Din aprilie pînă în iunie 1977 Fundația Juan March din Madrid a fost gazda expoziției «Arta din Noua Guinee», alcătuită din piese colecționate în cadrul diverselor expediții de către iubitorii acestei culturi, fondatori ai colecțiilor Alberto Folch din Barcelona și Eduardo Serra din Madrid. Multitudinea și varietatea exponatelor au făcut din această prezentare a artei din Noua Guinee un prețios îndreptar în cunoașterea și aprofundarea culturii unei populații pentru care arta este o parte esențială a vieții, un important, dacă nu cel mai important, mijloc de comunicare, prin intermediul căruia societatea își reafirmă credințele religioase ce dau un sens existenței. Artistul nu este o ființă în afara societății, nu face parte dintr-o elită. Este unul din mulții cultivatori sau pescari, care posedă mai mult sau mai puțin talent și pe care îl pune firesc în slujba comunității. O primă consecință a acestei stări de lucruri este că nu se acordă o prea mare atenție originalității. Artistul utilizează forme și desene deja consacrate de tradiție, care fac parte dintr-un vocabular comun. Din această cauză stilurile locale se schimbă destul de lent. Aceasta nu înseamnă însă că pe lîngă schemele rigide nu pot apărea și manifestări ale individualității artistului. Arta acestei populații nu este o artă statică, moartă, ci în plină evoluție. Figurinele din lemn sau piatră, reprezentînd oameni și animale, obiectele de uz casnic decorate cu zeci de motive, sculturile din lemn sculptat, bărcile cu basoreliefuri, porțile din lemn sculptat, obiectele rituale reprezentînd oameni, animale sau păsări, confecționate din os, fildeș, lemn, piatră, instrumentele muzicale, bastoanele ceremoniale, măștile, figurinele, craniile umane modelate cu argilă policromă, picturile pe scoarță de copac, amuletele, brățările, colierele, sînt creația unei arte care, cu excepția celei din Africa occidentală, nu are asemănare în lume în ceea ce privește bogăția și varietatea.

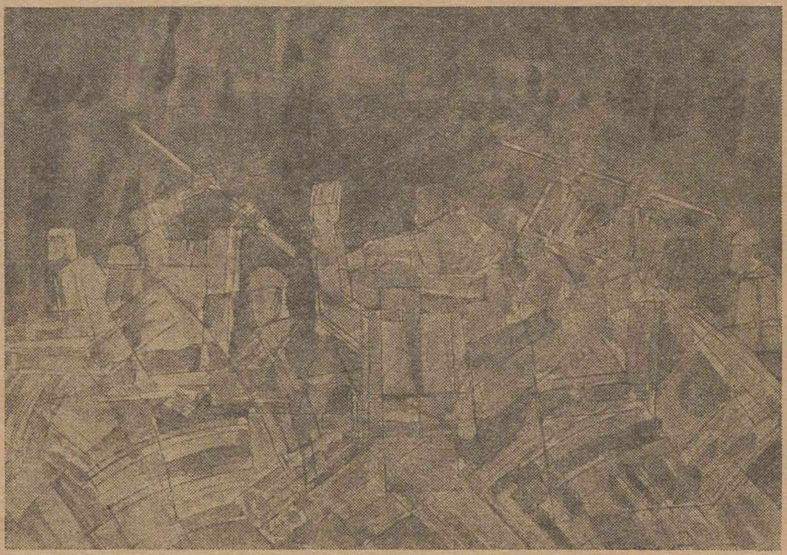
NICOLAE N. RĂDULESCU

SIMEZE

Rodica Chișu

Am atacat Smîrdanul, una dintre picturile Rodicăi Chișu — din seria intitulată *Schițe pe tema războiului de Independență* (a șasea expoziție personală, prezentată succesiv la București — Eforie, Sibiu — Sirius, Cluj-Napoca — Galeriile radioteleviziunii, decembrie — mai 1977) — conține declarat gestul omagial (indicînd deopotrivă atitudinea față de patrimoniul artistic al temei independenței) și ne introduce direct în universul celui mai recent ciclu de lucrări al artistei. Definirea unor teme urmărite evolutiv, uneori pe mai îndelungate perioade de timp (*Soarele, Soarele pe masă*, de exemplu) se înscrie, de altfel, în procesul de creație specific Rodicăi Chișu. Dezvoltarea temei într-un ciclu sau serie se bazează pe același tip de elemente ale construcției imaginii, variantele configurării diferențiindu-se prin stabilirea unor raporturi mereu noi între elementele componente, în direcția atingerii aceluiași scop. Aici, țelul urmărit este desemnat textual de către autoare: *sugerarea acțiunilor dinamice în imaginea figurativă raportată problematicii războiului de Independență*. La lectură am înregistrat cîteva *planuri* de interes pe care pictorița le are în vedere: cîmpul cromatic, de intensă concentrare expresivă, bazat pe tentele rupte ale unei, a două sau maximum a trei culori, cîmp divizat, de la caz la caz, de linia de orizont, raportul suprafețelor fiind subordonat surprinderii unei atmosfere dramatice, de încleștare; structura grafică, bazată pe un duct egal, nervos, abreviat adesea, ca și pe repetiția semnelor (semnificînd ostași, echipament militar, convoaie, încleștări de lupte, pămînt acoperit de răniți și morți etc.); în sfîrșit, un al treilea plan, al metaforei literare, echivalînd «identitatea» imaginii, respectiv titlul lucrării, aluziv textelor din corespondența de front, mai ales a oamenilor simpli, ori versurilor de epocă inspirate din evenimente: *Bătea vînt de bătălie*, *Eram cu gîndul acasă*, *Entuziasmul era general*, *Pe cîmp iarba nu se mai vedea*, *Așteptam ivirea zorilor*, *Era-n amiezi și-n miez de vară* ș.a.m.d. (cu utilizarea stilistică a timpului imperfect, de cele mai multe ori, sugerînd durata, deopotrivă dramatismul). La coincidența *planurilor* se realizează acea valoare nouă, calitativă, a comunicării astfel formulată artistic și recepționată emoțional: opera. *Schițele*, lucrări definitive, după părerea noastră, privite împreună alcătuiesc un tot unitar, învestit cu o mare capacitate de a evoca, și constituie una din contribuțiile meritorii ale demersului artistic actual consacrat centenarului indepedenței.

HORIA HORȘIA



Ilustrațiile fac parte din ciclul dedicat războiului pentru independență: 1. «Și nu aveam inima rece»; 2. «Am atacat Smîrdanul»; 3. «Pe cîmp iarba nu se mai vedea».

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

Le centenaire de l'Indépendance

(Horia Horşia)
p. 1
L'ample exposition dédiée au centenaire de l'Indépendance de la Roumanie — comportant une « section contemporaine » (salle Dalles) et une « section retrospective » où figurent aussi des œuvres en provenance des musées de l'U.R.S.S. et de Bulgarie (Musée d'art de la République) — fait l'objet du commentaire du critique d'art Horia Horşia.

Wassily Kandinsky: Point-Ligne-Surface

(Iulian Mereuţă)
p. 17
La rubrique « Bibliothèque d'art », inaugurée dans le présent numéro de notre revue, est destinée à établir un pont entre la pratique artistique du XXe siècle et le corpus de textes didactiques qui tentent de la traduire en termes théoriques et à révéler l'essentiel de l'Atelier et du Langage de l'artiste dans ce qu'ils ont de plus significatif. Nous consacrons ce premier numéro de la « Bibliothèque d'art » à Wassily Kandinsky, le peintre dont la pratique et les théories artistiques sont en grande partie à l'origine des profondes transformations de l'art de notre siècle; des extraits de son ouvrage fondamental *Point-Ligne-Surface* sont accompagnés d'une brève présentation due au critique d'art Iulian Mereuţă.

Rubens et le corps humain

(Gheorghe Ghiţescu)
p. 21
Sous la rubrique Anniversaires UNESCO 1977, le prof. dr. Gheorghe Ghiţescu évoque la personnalité de Peter-Paul Rubens (1577—1640), véritable « prince des coloristes », qui a marqué tout un monde de peintres de son empreinte.

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

Catul Bogdan

p. 12
Né le 25 janvier 1897 à Colmar (France).
Etudie à l'Ecole supérieure d'architecture de Bucarest (1915) puis à Paris où il fréquente l'Académie Julian (1919) et l'Ecole des Beaux-Arts (1920—1923). Boursier de l'Ecole roumaine de Fontenay-aux-Roses, il débute en 1923 à l'Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, à Paris.
Expositions personnelles: Bucarest (1924, 1925, 1970, 1977), Timişoara, Cluj-Napoca (1970).
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1937 — Pavillon de la Roumanie à l'Exposition internationale de Paris; 1947 — Budapest; 1957 — Moscou, Kiev; 1960 — Prague, Bratislava, Berlin (R.D.A.), Athènes; 1961 — Sofia, Ankara, Istanboul, Le Caire, Alexandrie, Damas. À partir de 1927 il est nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Cluj-Napoca, puis à l'Ecole des Beaux-Arts de Timişoara (1933) et à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1957).

Marianne Simtion Ambrosi

p. 28
Née le 27 juin 1930 à Sibiu.
Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1955). Débute en 1954. Expositions personnelles à Sibiu (1957), Bucarest (1967), Düsseldorf, Arnsberg, Dortmund (1970), Bonn, Northfield (1974), Düsseldorf (1976). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1956 — Vienne; 1968 — Orly; 1969 — Prague; 1970 — Regensburg; 1973 — Berlin.

Mariana Macri

p. 30
Née le 10 septembre 1939 à Bucarest.
Etudes: Faculté d'arts plastiques de l'Institut Pédagogique de Bucarest (1967). Débute en 1963. Expositions personnelles à Bucarest (1968, 1969, 1971, 1977). Participe à l'exposition d'art roumain organisée à Prague en 1971 ainsi qu'aux expositions internationales d'art décoratif de Florence et Paris (1969).

Şerban Epure

p. 32
Né le 12 février 1940 à Bucarest.
Etudie l'électronique à Bucarest. Etudes libres de peinture. Participe depuis 1967 aux expositions officielles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest en 1967, 1968, 1974, 1976.
Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1967 — Varsovie; 1969 — Turin, Cologne, Lüdenscheid, Beyrouth; 1970 — Turin; 1973 — Tokyo. Expositions internationales: Biennale des jeunes artistes (Paris, 1971, 1973); Festival international d'Edinbourgh (1971); Concours de peinture (Platres — Chypre, 1973); Festival international « Sigma 9 » (Bordeaux, 1973). Participant au Colloque de Bordeaux (1973), il fait un exposé sur l'application des méthodes cybernétiques dans les arts plastiques et présente le film d'art « Bandes S ».

Bela Crişan

p. 34
Né le 25 novembre 1944 à Cluj-Napoca.
Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1970). Débute en 1970. Exposition personnelle en 1977 à Bucarest. Participe aux expositions d'art roumain ouvertes à l'étranger: 1976 — Moscou, Berlin, Prague, Sofia, Bratislava. Prend part aux Symposions organisés à Măgura-Buzău (1973), Arcuş-Sf. Gheorghe (1975), Galaţi (1976).